

# Monatshefte für deutschen Unterricht

Formerly Monatshefte für deutsche Sprache und Pädagogik

Volume XXXII

March, 1940

Number 3

## KLEIST: PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

FRIEDRICH BRUNS

*University of Wisconsin*

*Was ist das Schwerste von allem? Was dir das Leichteste dünket:  
Mit den Augen zu sehn, was vor den Augen dir liegt. (Goethe)*

Es ist ein bedenkliches Unterfangen, die in den beiden letzten Jahrzehnten immer stärker anschwellende Kleistliteratur noch zu vermehren. Zumal das Kapitel über den Prinzen von Homburg. Die Zeitschrift, in der dieser Versuch erscheint, weist ihm seine Rolle zu: er hat dem Unterricht zu dienen. Das mag dessen Erscheinen begründen, vielleicht auch rechtfertigen. Das vorangesetzte Distichon deutet die zu verfolgende Methode an: ich suche die Dichtung aus der Dichtung selbst zu erklären. Darüber hinaus wird der Dichter selbst herangezogen: Äußerungen von ihm über sein Werk. Die begleitenden Zeitumstände, unter denen und aus denen die Dichtung entstand und die den Dichter selbst zutiefst angingen, müssen mitsprechen. So weit es menschenmöglich ist, ist Abstand zu nehmen von jeder vorgefaßten Weltanschauung, sei es nun eine katholisch gefärbte Mystik oder die Lehre Fichtes. Dichtungen entstehen nicht aus abstrakten philosophischen Lehrsätzen, sondern erwachsen aus der dichterischen Schau des bewegten Lebens. So erheben sie sich zu unvergänglichen Sinnbildern des Lebens, und darum erfreuen sich Homer und Hesiod einer unvergänglichen Jugend. Die reiche Fülle und die lebendige Anschaulichkeit spotten des Versuchs, der sie in das Prokrustesbett eines abstrakten Lehrsatzes einspannen möchte. Womit nicht verneint sein soll, daß jede wirkliche Dichtung weltanschaulich bedingt ist. Nur wurzelt die Weltanschauung eines Dichters in der sinnlichen Schau und nicht in der Übernahme eines abstrakten Systems. Und so stehe noch ein zweites Goethewort hier als Wegweiser, für mich wie für meine Leser: „Die Sinne trügen nicht, aber das Urteil trügt.“ Woran wir uns zu halten haben, das ist die Dichtung selber, ihr jedes Wort, ihr jedes Geschehnis. Aus der Dichtung selber muß die Deutung erwachsen: „Die Sinne trügen nicht.“

Über die Entstehung des Prinzen von Homburg berichten uns allein Kleists Briefe und diese nur sehr knapp. Am 19. März, 1810, schreibt Kleist an seine Schwester Ulrike: „Ich habe der Königin, an ihrem Geburtstag, ein Gedicht überreicht, das sie, vor den Augen des ganzen Hofes, zu Tränen gerührt hat; ich kann ihrer Gnade und ihres guten Willens, etwas für mich zu tun, gewiß sein. Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwill gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und, wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden. Was sich aus allem diesem machen läßt, weiß ich noch nicht; ich glaube, es ist eine Hofcharge.“ Am 21. Juni 1811 fragt Kleist bei dem Verleger Reimers

an, ob er ein Drama von ihm, „ein vaterländisches, mit mancherlei Beziehungen,“ drucken wolle; er fange eben an, es abzuschreiben. Im Juli bittet Kleist den Verleger, ihm doch seinen Entschluß mitzuteilen: er möchte den Prinzen von Homburg bald gedruckt sehen, „indem es meine Absicht ist, ihn der Prinzeß Wilhelm zu dedizieren.“ Und am 15. August 1811 schreibt Kleist an Fouqué: „Vielleicht kann ich Ihnen in Kurzem ein vaterländisches Schauspiel, betitelt: der Prinz von Homburg, vorlegen, worin ich auf diesem, ein wenig dürrer, aber eben deshalb fast, möcht' ich sagen, reizenden Felde mit Ihnen in die Schranken trete.“

Was erhellt aus diesen Briefstellen über das zwischen Anfang 1810 und Juli 1811 entstandene Drama? Es soll auf dem Privattheater des Prinzen Radziwill aufgeführt werden und dann auf die Nationalbühne kommen. Es soll der Prinzeß Wilhelm dediziert werden. Es ist ein *vaterländisches* Drama, das Kleist der von ihm hochverehrten Königin Luise überreichen will. Durch ein Sonett hat er diese zu Tränen gerührt und er erhofft nun, durch dies Sonett und dies Drama eine Hofcharge zu erlangen. Es kann also kein Zweifel bestehen, daß dies Drama eine Verherrlichung seines preußischen Vaterlandes, eine Huldigung sein soll, die er dem Herrscherhause bringt. Sehr wahrscheinlich noch war Kleists Ziel außerdem (darauf deuten die Worte „mit mancherlei Beziehungen“ in dem Brief an Reimers hin) in der Gestalt des großen Kurfürsten dessen Nachfolger ein nachzueiferndes Idealbild, wenn nicht gar ein Mahnbild hinzustellen. So setzt Kleist hier die in der *Herrmannschlacht* angefangene Tendenz fort. Die Worte an Fouqué von dem „ein wenig dürrer, aber eben deshalb, fast möcht ich sagen, reizenden Felde“ weisen wohl auf das Problem des Dramas hin: das Warum preußischer Zucht und Disziplin.

Einige Begleitumstände, aus denen Kleists Stellung zum Staate und zur Gesellschaft in den letzten Jahren seines Lebens erhellt, dürfen nicht übergangen werden. Die „Penthesilea“ (1808) ist die Tragödie des Individuums in Auflehnung gegen die Gesellschaft. Das Bedenkliche der Lage, worin so das Individuum gerät, hatte Kleist am eigenen Leibe erfahren, aber in dieser Tragödie steht er noch auf der Seite des Individuums: Penthesilea sagt sich sterbend nicht nur vom Gesetz der Frauen los, sie verkündet zugleich die Auflösung des widernatürlichen, das Eigenleben knebelnden Amazonenstaates: „Der Tanais Asche, streut sie in die Luft.“ Ja, ihr ganzes Streben, ihr Ringen um Achill, ihre Liebe zu ihm, die weder Schranken noch Gesetz kennt, ging unbewußt gegen diesen Staat. Kündet sich vielleicht schon in der bitteren Tragik dieses Dramas ein lang vorbereiteter Wandel in der Stellung Kleists zum Staate und zur Gesellschaft an? Das Schicksalsjahr 1806 war nicht spurlos an ihm vorbeigegangen: das Heer, in dem er einst wie seine Vorfahren gedient, war vernichtet. Schon in dem 1808 vollendeten *Käthchen von Heilbronn* fügt sich Graf Wetter von Strahl den Forderungen seines Standes. Noch im selben Jahre führt Kleist die *Herrmannschlacht* zu Ende. Hier zeigt sich klar die Vollendung des lange vorbereiteten Wandels: der Einzelne, er sei auch, wer er sei, bringt für die Gesamtheit, für das einige Vaterland,

jedes Opfer. Kleist selber sucht in den Staatsdienst zurückzukehren: er bewirbt sich um eine Anstellung im Zivildienst (Brief vom 17. Juni 1811). Am 19. September berichtet er, daß der König ihn im Heer angestellt habe; Kleist ist mit Leib und Seele Soldat. Liest man in der *Germania* und den Abendblättern die kleinen Schriften, die um diese Zeit entstanden, so findet man dieselbe patriotische Einstellung. Man vergleiche besonders *Betrachtungen über den Weltlauf* und *Französisches Exerzitium*. Ganz in diesem Sinne schreibt Marie von Kleist an den König. Und Marie von Kleist berichtet auch, daß Kleist kurz vor seinem Tode bei Gneisenau war, um diesem militärische Aufsätze einzuhandigen. Der Dichter des Prinzen von Homburg ist aus innerster Überzeugung preußischer Offizier, der dem Vaterlande in dessen schwerster Stunde dienen will. Und was trieb Kleist in den Tod? So vielerlei Gründe mitgewirkt haben, ausschlaggebend war doch wohl die bittere Enttäuschung an der Politik des Königs. Machte doch diese alles wieder sinnlos, den Dienst des Vaterlandes unmöglich! Die sich darauf beziehenden Sätze in dem Brief an Marie von Kleist (d. 10. November 1811) klingen so sachlich klar, daß man ihnen schon deshalb besondere Beachtung schenken muß; denn hier spricht nicht krankhaft empfindliches Gefühl, todessehnsüchtige Schwärmerei, sondern die klarste Vernunft: „Die Allianz, die der König jetzt mit den Franzosen schließt, ist auch nicht eben gemacht, mich im Leben festzuhalten. . . . Was soll man doch, wenn der König diese Allianz schließt, länger bei ihm machen? Die Zeit ist ja vor der Tür, wo man wegen der Treue gegen ihn, der Aufopferung und Standhaftigkeit und aller anderen bürgerlichen Tugenden, von ihm selbst gerichtet an den Galgen kommen kann.“ Eine andere königliche Politik hätte Kleist im Leben festgehalten; im Dienste an der Allgemeinheit hätte er persönliches Leid niederringen können. *Prinz Friedrich von Homburg*, ein vaterländisches Drama, ist aus dieser neu errungenen Stellung zum Staat erwachsen. Was Kleist im Motto zur *Herrmannsschlacht* als unerfüllbaren Wunsch beklagt hatte: die Leier zum Ruhme seines Vaterlandes zu schlagen, hat er hier in die Tat umgesetzt.

Ehe wir an das Drama selber gehen, ist noch die Frage zu beantworten: „Was ist dieses Drama?“ Die berühmteste Antwort mit Begründung hat bekanntlich Friedrich Hebbel gegeben, einer der ersten, die zur Erkenntnis Kleists vordrangen. Hebbel nennt den Prinzen von Homburg eine Tragödie, „weil in ihm durch die bloßen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden.“ Hebbel, der in seiner Reifezeit die Tragödie der versöhnenden Verklärung anstrebte, sieht hier sein Ideal verwirklicht. Aber ist der Prinz von Homburg eine Tragödie? Wohl hat Kleist in diesem Drama erreicht, was Hebbel ihm nachrühmt, aber Hebbel übersieht die künstlerische Bedeutung der einführenden Szenen, mit denen die Schlußszene aufs engste verknüpft ist. Wer den Zauber der ersten Szenen auf sich wirken läßt, dem kann gar nicht der Gedanke an ein tragisches

Ende aufkommen. Wie eine liebliche Märchendichtung, worin alles gut ist und alles gut enden wird, welches Leid auch kommen mag, so fängt das Drama an. Und so klingt es aus. Wie Kleist, selbst in diesen heiteren ersten Szenen, leise ernstere Töne erklingen läßt, diese im Verlauf des Dramas allmählich bis zur erschütternden Tragik anschwellen, sie ebenso allmählich wieder abklingen und heitere Töne anschwellen läßt, darauf wird im Laufe der Arbeit wiederholt hinzuweisen sein. In diesem Werke zeigt sich am klarsten, wie tief Kleists dichterische Kunst von der Musik her bestimmt ist. Betrachtete er doch die Musik „als die Wurzel, oder um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen [Künste] . . . Ich habe von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.“ (Brief vom August 1811. Brief 185, S. 429)<sup>1</sup> Merkwürdig, daß der musikalisch so fein empfindende Hebbel für die von der Musik her bedingte Struktur dieses Dramas taub blieb.

Zunächst noch ein Wort über den Helden des Dramas, dessen Eigenart und die daraus erfolgenden Mißverständnisse, die diesem Drama immer wieder das Verständnis versperrt haben. Der Held ist ein preußischer Offizier und ein Schlafwandler, der, als er infolge eines übereilten Vorgehens in der Schlacht zu Fehrbellin, wie es in seiner Natur liegt – hat er doch schon vorher zweimal ähnlich gehandelt – zum Tode verurteilt wird, sittlich zusammenbricht. Aus dem Helden wird ein verzweifelter, sich in Todesfurcht windender Jüngling, der nichts will als nur noch leben. Ja, damit noch nicht genug: am Ende des Dramas läßt Kleist ihn ohnmächtig hinsinken. Daraus hat man nun geschlossen, der Prinz von Homburg ist feige und ein pathologischer Charakter. Was sodann ein merkwürdiges Licht auf den Kurfürsten wirft, der diesem Jüngling in der Schlacht, von der alles abhängt, einen äußerst verantwortungsvollen Posten zuweist. Ja, man hat von einem pädagogischen Experiment gesprochen, ohne die Frage zu erwägen, ob denn ein Fürst in solcher Lage experimentieren darf.

Ehe ich die hier auftauchenden Fragen beantworten kann, ist ein weiterer Exkurs nötig. Das künstlerische Ziel Kleists war, aus dem antiken Drama und Shakespeare ein neues Drama zu gestalten. Mit gar nicht genug zu bewunderndem Einfühlungsvermögen hat schon Wieland dies empfunden. Kleist will die reiche Fülle shakespearischer Charakterdarstellung mit der straffen Form des sophokleischen Dramas verbinden. Vom *Robert Guiskard* an verfolgt er mit fanatischer Verbissenheit dies Ziel, das er im Prinzen von Homburg vollständig erreicht. Hatte er im *zerbrochenen Krug* nach dem Vorbild des sophokleischen Ödipus zur analytischen Technik gegriffen und das ganze Geschehen in einem kompakten Einakter von 1974 Versen abrollen lassen, so verzichtet er im Prinzen auf diese Technik. Das ganze dramatische Geschehen entrollt sich vor unseren Augen. Die Vorgeschichte, so weit sie den Prinzen, die eigentliche Hand-

<sup>1</sup> Ausgabe von E. Schmidt und G. Minde-Pouet.



lung angeht, beansprucht im Drama fünf Zeilen: 273 f. 349 f. 930. Auch zwischen den Akten geschieht verhältnismäßig wenig: die Sitzung des Kriegsgerichts, das den Prinzen schuldig findet, der Versuch Dörflings, den Kurfürsten umzustimmen, die Entstehung der Bittschrift. Alles andere entrollt sich auf der Bühne vor unseren Augen und das mit einer solchen reichen Fülle, daß der Zuschauer gar nicht merkt, wie kurz dies Drama ist: mit seinen 1858 Versen, 116 Verse kürzer als der *zerbrochene Krug* und 316 Verse kürzer als Goethes *Iphigenie*. Will nun der Dichter bei dieser schier unglaublichen Konzentration trotzdem eine reiche Fülle der Handlung und der Charakterdarstellung erreichen, so muß nicht nur nebensächliches Detail ausscheiden, sondern jeder Satz, jedes Wort hat dem Sinn zu dienen. Wo in Schillers *Wallenstein* ein langer Monolog steht, steht bei Kleist ein Ausruf von einer Zeile. Der Leser muß also auf den inneren Sinn jedes knappen Satzes achten, ja, auch darauf achten, wo Kleist sich scheinbar gehen läßt, scheinbar fast weitschweifig wird. Auch das hat seinen besonderen Sinn: so wirkt Kleist auf den Zuschauer ein.

Mit den einführenden ersten Versen beugt Kleist dem doch so gewöhnlichen Mißverstehen, was den Charakter des Prinzen angeht, mit starker Betonung vor. Wir hören nicht nur, daß der Prinz tapfer ist, sondern erfahren auch die Begründung dieses Lobes: seit drei Tagen hat der Tapfere die flüchtigen Schweden unablässig verfolgt. Dazu ist, hören wir sofort, der tapfere Krieger der musterhafte Offizier: nach dieser Anstrengung versammelt er die Chefs sämtlicher Schwadronen und „instruiert sie, Glock zehn zur Nacht, gemessen, dem Plan gemäß“. Er ist somit ganz des Postens würdig, den er inne hat. Durch die übergroße Anstrengung („erschöpft, gleich einem Jagdhunde lechzend“, wirft er sich aufs Stroh) und durch den Vollmond ist das Schlafwandeln in dieser Nacht vollkommen motiviert. Sofort weist Kleist den Verdacht zurück, es handle sich um einen pathologischen Charakter. Auf den Ausruf der Kurfürstin: „Der junge Mann ist krank, so wahr ich lebe“, auf die Worte Nataliens: „Er braucht des Arztes —“ antwortet Hohenzollern eindrucksvoll:

„Er ist gesund, ihr mitleidsvollen Frauen,  
Bei Gott, ich bin's nicht mehr! Der Schwede morgen,  
Wenn wir im Feld' ihn treffen, wird's empfinden!  
Es ist nichts weiter, glaubt mir auf mein Wort,  
Als eine bloße Unart seines Geistes.“ (35-39)

Fünf ganze Verse, um den auftauchenden Verdacht, es handle sich um einen pathologischen Fall, zurückzuweisen. So steht ganz am Anfang des Dramas der Charakter des Prinzen fest umrissen vor uns: wir haben die Begründung, warum der Kurfürst ihn zum Führer der märkischen Reiterei gemacht hat. Man beachte: gemacht hat — der Prinz ist schon vor der Schlacht bei Fehrbellin der märkischen Reiter Oberst (100).

Wozu braucht nun Kleist diese Traumszene? Sie enthüllt uns das innerste Wünschen und Begehren des Prinzen: er will sich in der Schlacht morgen Ruhm gewinnen, um so die Hand Nataliens zu erringen, die er liebt und nicht ohne Gegenliebe, worauf der mitleidige Ausruf der Prin-

zessin (33) und ihr Versuch, des Prinzen Erhaschen des Handschuhes zu verhüllen, hinweisen. Leise setzt hier auch das Gegenspiel ein: Hohenzollern erbost sich über den im Traum sich äußernden Wunsch des Prinzen. Der Hofkavalier sekundiert. Dreimal in steter Steigerung spricht sich der Unmut Hohenzollerns aus. Nicht nur das: er führt eilfertig das Spiel zu Ende. (73 f.) So bereitet uns Kleist eindrucksvoll auf die Verdächtigung Hohenzollerns im dritten Akt vor: der Kurfürst wolle den Prinzen opfern, damit die Hand Nataliens für den schwedischen König frei werde. Doch wie stellt sich in dieser ersten Szene der Kurfürst? Er hat das Spiel mit Kette und Kranz inszeniert, und seine Worte schließen eindrucksvoll die Szene:

„Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,  
Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht  
Sehn wir, wenn's dir gefällig ist, uns wieder!  
Im Traum erringt man solche Dinge nicht!“

„Ins Nichts zurück“ heißt zurück in diesen Traum. Im Nichts des Traumes erringt man weder Ruhm noch Liebe, wohl aber im Feld der Schlacht. Hier klingt klar durch, daß der Kurfürst den Wünschen des Prinzen wohlgesinnt ist. Das Spiel mit dem Lorbeerkrantz, worum der Kurfürst seine Halskette geschlungen, deutet sinnbildlich auf das glückliche Ende hin. In musikalischem Sinne bildet die erste Szene die stimmungsvolle Overture: die Hand der Liebe wird den Sieger mit dem Kranze des Ruhmes krönen.

So un militärisch wie möglich setzt das Drama ein: in völlig un krieg e r i s c h e r Haltung mit bloßem Haupt und offener Brust sehen wir den Prinzen als Schlafwandler sich einen Kranz flechten. In spielendem Scherz führt Hohenzollern die Hofgesellschaft zu diesem Schauspiel; hat der Kurfürst doch das Schlafwandeln des Prinzen immer für ein Märchen gehalten. Was sich hier ausspricht, ist das romantische Interesse an den „Nachtseiten des Lebens“. Will man mit Walter Silz das Vorgehen Hohenzollerns als „indelicat and disloyal“<sup>2</sup> ablehnen, so legt man dem leichten Scherz, an dem sich die ganze Hofgesellschaft beteiligt, zu viel Gewicht bei. So belauscht auch Graf Wetter von Strahl das schlummernde Käthchen. Im Spiel sehen wir hier zuerst den Kurfürsten als Menschen: er hat auf einen Augenblick die Würde des Herrschers und des obersten Kriegsherrn abgestreift. Bedeutungsvoll für den Gang des Dramas aber ist, daß gerade der Herrscher den Einfall Hohenzollerns zu dem allegorischen Spiel umgestaltet, das das Ende des Dramas vorwegnimmt. Nicht nur das: der Kurfürst betont durch seine Fragen für den Zuschauer, daß der Prinz sich einen Kranz aus Lorbeer flicht. So läßt Kleist hier das Ruhmesmotiv, mit dem das Drama ausklingt, doppelt eindrucksvoll ertönen.

Was besagt das kurze Zwischenspiel der dritten Szene? Warum der Befehl des Kurfürsten, dem Prinzen kein Wort von diesem Scherz zu entdecken? Er will dem Prinzen, der seine väterliche Gunst besitzt, nicht

<sup>2</sup> Journal of English and Germanic Philology. XXXV 500-516.

vorzeitig Hoffnungen erwecken: er soll sich erst im Gefild der Schlacht bewähren, denn im Traum erringt man nicht solch wahrhaft königliche Belohnung. Hohenzollern natürlich, dem die Umgestaltung seines Scherzes durch den Kurfürsten peinlich ist, hätte dem Prinzen so wie so von der Szene nichts verraten, um nicht die eiteln Hoffnungen des „rasenden Toren“ zu erregen. Hat doch sein „treuer Mund ihn oft genug gewarnt“ (930). Der kleine Zug, daß Hohenzollern den Pagen wegen seines Flüsterns zuerst anfährt, – aus Furcht, durch Flüstern könnte der Schlafwandler geweckt werden – dann aber sieben Zeilen später, den Pagen nachahmend, selber leise spricht, ist keine Unstimmigkeit, wie E. Schmidt annimmt, denn Hohenzollern sieht am Ende der Szene ein, daß er den Prinzen wecken muß, was er nach dem Abgang des Pagen sofort tut.

Die vierte Szene bringt ein Doppelspiel: Hohenzollern möchte erfahren, wie weit die „törichte“ Hoffnung des Prinzen geht und was dieser von der Traumszene weiß, so will er helfend, vorbeugend eingreifen; der Prinz anderseits möchte das Rätsel des Handschuhs, den er in Händen hält, lösen. Sein ganzes Wesen ist erotisch erregt, wie schon die wundervolle Metapher, worin er sein Hinabsteigen in den Garten schildert, zeigt:

„Ich schlich erschöpft in diesen Garten mich,  
Und weil die Nacht so lieblich mich umfing,  
Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz triefend –  
Ach! wie den Bräut'gam eine Perserbraut,  
So legt' ich hier in ihren Schoß mich nieder.“ 119 ff.

Das Ruhmesmotiv ist ganz verklungen: nur Aphrodite herrscht in seiner Seele. Weiß er doch beim Erwachen nicht einmal, daß er „der märk'schen Reuter Oberst ist.“ Daß aber nicht das Spiel des Kurfürsten erst dieses erotische Verlangen erweckt hat, wie Walter Silz will, beweist nicht nur diese Metapher, die auf die Zeit vor der Szene zurückgreift, sondern auch der schon einmal zitierte Vers 930. Was hier geschieht, wiederholt sich im fünften Auftritt beim Verlesen des Befehls. Eine Menschenbrust hat nicht zugleich Raum für Aphrodite und Ares.

Zu beachten ist, daß Kleist ein poetisches Drama und keine militärwissenschaftliche Abhandlung schreibt. Schon daß der oberste Kriegsherr in der Nacht vor einer wichtigen Schlacht ein allegorisches Spiel veranstaltet, ist, vom militärischen Standpunkt, stark unwahrscheinlich. Ebenso verhält es sich, wenn Kleist in der fünften Szene die Damen des Hofes sich verabschieden läßt, da eben der Generalbefehl verlesen wird. Die Tatsache, daß nicht der Prinz die Truppen zu der ihnen bestimmten Stellung führt, sondern Kottwitz, wird einfach hingenommen. So nimmt auch Graf Reuß im IV. Akt den fingierten Befehl Nataliens ohne weiteres hin. Das sind, vom Standpunkt eines poetischen Dramas, belanglose Nebensächlichkeiten, durch die Kleist den geschickten strafferen Fortgang der Handlung ermöglicht und die dramatische Wirkung steigert. So ermöglicht Kleist die Traumszene, so ermöglicht und so steigert er die Verwirrung des Prinzen beim Verlesen des Befehls.

Nach den romantischen Mondlichtszenen im Garten setzt die zweite

Szenengruppe im Schlosse ernster ein. Man hört aus der Ferne schießen: Obrist Götz hat die Hackelberge besetzt; die letzten Vorkehrungen für die Schlacht sind getroffen. Die Damen nehmen Abschied, der Generalbefehl wird verlesen. So erhält jeder Offizier vollen Einblick in den ganzen Plan und wird so ein lebendiges Glied im Organismus des Heeres, nicht ein totes Werkzeug, das rein mechanisch einen Befehl ausführt. Hatte in der ersten Szenengruppe Aphrodite Ares vollkommen verdrängt, so kommt es hier zum Kampf: aber Aphrodite bleibt Siegerin. Nicht nur, daß der Prinz beim Verlesen des Generalbefehls mit geteilter Aufmerksamkeit bei der Sache ist, daß seine Zerstreutheit ihren Gipfelpunkt erreicht, als der Befehl ihn persönlich angeht – eben in dem Augenblick findet er die Lösung des Handschuhrätsels –, sondern, was weit schwerer wiegt, er weigert sich, den Befehl in sein Bewußtsein aufzunehmen, da er ihn zur Untätigkeit verurteilt, während sein ganzes Wünschen und Begehren, jetzt mehr als je, auf Ruhm geht, da die Göttin des Glücks ihm eben ein Pfand aus ihrem Füllhorn zugeworfen. Nur einen Satz nimmt er in sein Bewußtsein auf und deutet ihn in die Aufforderung zur Tat um: „Dann wird er die Fanfare blasen lassen!“ So überhört er die eindringliche Warnung des Kurfürsten:

„Herr Prinz von Homburg, dir empfehl' ich Ruhe!  
Du hast am Ufer, weißt du, mir des Rheins  
Zwei Siege jüngst verscherzt; regier' dich wohl,  
Und laß mich heut' den dritten nicht entbehren,  
Der Mindres nicht, als Thron und Reich, mir gilt!“ 348 ff.

Auf die kurfürstliche Betonung von Zucht und Pflicht (354) folgt unmittelbar der fanfarenartige Hymnus des Prinzen auf die Göttin des Glücks, diese zucht- und disziplinlose Göttin. Und im Gegensatz dazu der Kurfürst „mit der Stirn des Zeus“. So ist der hereinbrechende Konflikt in unser Gesichtsfeld gerückt.

Will jemand hier einwenden, daß der Kurfürst dem Prinzen nicht diesen verantwortungsvollen Posten hätte zuweisen dürfen, der sei nicht nur noch einmal auf die Anfangsverse verwiesen, sondern auch auf die Verse 273-275. Zudem hat der Kurfürst der einen Schwäche des Prinzen, seinem Draufgängertum, einen Riegel vorgeschoben: Kottwitz soll dem Prinzen mit seinem Rat zur Hand gehen, und außerdem wird ihm ein Offizier aus der Suite des Kurfürsten den Befehl zum Angriff ausdrücklich überbringen, „damit durch Mißverstand der Schlag zu früh nicht falle“ (325). Aber Kottwitz ist nicht anwesend: er führt die Reiterei auf ihren vorbestimmten Posten. Dörfling ist des Prinzen merkwürdige Zerstreutheit aufgefallen (man vgl. die Verse 299 bis 339 mit den wichtigen Bühnenanweisungen). Was er Kottwitz, dem väterlichen Berater des Prinzen, anvertrauen möchte, kann er unmöglich einem Dritten sagen. Er wendet sich also eindringlich an Golz:

„Den Obrist Kottwitz, merkt das, Baron Golz,  
Wünsch' ich, wenn er es möglich machen kann,  
Noch vor Beginn des Treffens selbst zu sprechen.“



Und Golz antwortet ganz diesem ernsten Tone entsprechend („mit Bedeutung“): „Bestellen werd' ich es. Verlaß dich drauf.“ Leise, ganz unauffällig setzt hier das Spiel von der gebrechlichen Welt ein.

Ertönte am Schluß des ersten Aktes in dem militärischen Versagen des Prinzen, in dem Kontrast zwischen der Warnung des Kurfürsten und dem Fanfarenhymnus des Prinzen ein ernster Ton, so setzt der zweite Akt leicht und heiter ein, mit einem starken Anflug von Humor in der asthmatischen Beredsamkeit des Obristen Kottwitz. Die Stimmung ist durchaus unkriegerisch: Kottwitz erhebt einen Hymnus auf den seligen Frieden dieses Tages, „von Gott, dem hohen Herrn der Welt, gemacht zu süßerm Ding', als sich zu schlagen.“ (385) Vom Prinzen hören wir, als er erscheint, daß er zum Gebet, in dem sein übergroßes Herz sich ausströmen konnte, in einer Kapelle am Weg eingekehrt ist. Kottwitz sieht darin eine gute Vorbedeutung und spricht damit nur den Wunsch des Zuschauers aus: „das Werk, das mit Gebet beginnt, das wird mit Heil und Ruhm und Sieg sich krönen“ (414 f) Fast unmerklich setzt die Kontrastwirkung ein: der Prinz erscheint „mit einem schwarzen Band um die linke Hand“ (die Farbe natürlich für die Bühnenwirksamkeit). Er ist zur Nachtzeit mit dem Pferde gestürzt. Ein Omen, ein Zeichen, daß er wieder ein Träumer war? Wir sehen, der Traum hält noch an. Ohne Anteilnahme heißt er alle Vorkehrungen Kottwitzens gut und als ihm Hohenzollern auf seine Bitte hin über die gestrige Parole berichtet, schließt der Traum ihm wieder sein Ohr. Seine ganze Haltung widerstrebt der militärischen Disziplin: er ist ein Musterbeispiel für das gestörte oder verschobene Gleichgewicht. Der natürliche Mensch in ihm (die Marionette) folgt hemmungslos dem erotischen Trieb. Andererseits ist er Offizier; er hat vom Apfel der Erkenntnis gekostet. Diese Zwiespältigkeit kann nur besiegt werden, wenn er die bittere Frucht voll auskostet. So wird aus der Marionette mit gestörtem Gleichgewicht die sittlich freie Persönlichkeit. Das ist der Inhalt des Dramas.

Und nun beginnt die Schlacht. Die knappen Ausrufe des Prinzen zeigen, daß er nicht die leiseste Ahnung von dem Plan der Schlacht hat. Wenn er sich in die Schlacht stürzt, so tut er das fast blindlings (ganz anders Kottwitz, 1598 ff.). Nun wirkt sich das Spiel von der gebrechlichen Welt aus: Kottwitz hat den Feldmarschall trotz allem Suchen nicht finden können – man beachte, daß Kleist dieser Tatsache sieben Zeilen widmet (391-97). So kann der Prinz Kottwitz, da dieser die eindringliche Warnung des Feldmarschalls Homburg betreffend nicht empfangen hat, mit in die Schlacht reißen: ist doch der Prinz der Oberbefehlshaber. An dieser entscheidenden Stelle aber führt uns Kleist vor Augen, wie der Prinz rücksichtslos für den absoluten militärischen Gehorsam eintritt: dem Offizier, der, da er die Parole kennt, es wagt, ihm den Degen abzufordern, entreißt er Degen samt Scheide und Gürtel und schickt ihn gefangen ins Hauptquartier. Dieser Vorfall wird im Verlauf des Dramas nicht wieder berührt. Warum? Dramatisch hat er seine Arbeit getan, er kann gehen wie der Mohr in Fiesco. Wer aber so für Disziplin eintritt, der muß sie

auch für sich gelten lassen. Auf Kottwitzens Warnung: „Auf deine Kappe nimm's!“ antwortet er: „Ich nehm's auf meine Kappe.“ So bereitet der Dichter schon vor dem sittlichen Zusammenbruch den Wiederaufstieg des Helden vor.

Die zweite Szenengruppe (3-8) läßt die stärksten Gegensätze zusammenklingen: Tod und Liebe, Verzweiflung und Siegesjubiläum. Ein Zufall – das Brechen einer Wagenachse – führt den Prinzen unmittelbar nach der Schlacht mit Natalie zusammen. Ein zweiter Zufall – das falsche Gerücht vom Tode des Kurfürsten, der Prinz selber glaubt, daß er den Herrn mitsamt dem Schimmel hat stürzen sehen – zwingt die Liebeserklärung herbei. Das ist mit unglaublicher Knappheit in wenigen Zeilen so wundervoll gestaltet, daß man immer wieder staunen muß. Der Zufall spielt bei Kleist eine merkwürdige Doppelrolle: bald die Quelle alles Unglücks, bald die Quelle des Glücks. Hinter dem Zufall aber verbirgt sich eine gütige, wenn auch rätselhafte Vorsehung. Rätselhaft, denn sofort dämmert in der Widerlegung des Gerüchts vom Tode des Herrschers die Gefahr für die Liebenden herauf. Im Unterbewußtsein des Prinzen regt sich leise eine bange Ahnung. Er stimmt nicht in den Jubel der andern ein, er kann dieser Nachricht nicht sofort Glauben schenken; hat er doch den Schimmel des Herrn mitsamt dem Reiter stürzen sehen.<sup>3</sup> Merkwürdig sind die Worte, womit er Sparren auffordert zu berichten:

„Sprich! Erzähle!

Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust!“ 637 f.

In dem Vergleich „Gold“ drückt sich die Freude des Prinzen aus, aber das ganze Bild ist der Ausdruck der heraufdämmernden Gefahr, die noch außerhalb des klaren Bewußtseins bleibt. Vielleicht deutet auch der Vers 704 Ähnliches an, da Natalie, sich vom Prinzen losmachend, um ihr Halstuch bittet, das sie doch schon umhat. Befällt auch sie ein Schauer der hereindrohenden Gefahr? Die Erklärung liegt für Kleist sehr nahe. Mit dem Jubelruf des Prinzen, der alles errungen hat: Glück, Ruhm, Liebe, klingt die Szenenreihe aus: „O Cäsar Divus! die Leiter setz' ich an, an deinen Stern!“ Wie am Ende des ersten Aktes ertönt wieder das Ruhmesmotiv wie eine Trompetenfanfare: Ares und Aphrodite sind eins.

Um so gewaltiger gestaltet sich die unheimliche Kontrastwirkung, womit die folgende Szenengruppe einsetzt. Es ist Nacht; unter Glockenklang wird die Leiche Frobens vorbeigetragen, und den Zuschauer, der noch die Ruhmesfanfare Homburgs im Ohr hat, erschüttern die Worte des Kurfürsten, die den vorzeitigen Angreifer in der Schlacht des Todes schuldig erklären. Da aus dem Gerücht von dem schweren Sturz des Prinzen die Annahme entstanden, daß der Prinz die Reiterei nicht geführt,

<sup>3</sup> Daß der Kurfürst, jeder Warnung taub, wieder seinen Schimmel ritt und wagemutig in die Schlacht eingriff, beweist nicht, wie Walter Silz will, daß sein Verhalten ebenso tadelnswert und disziplinos ist wie das des Prinzen. Welche Bewunderung zollen ihm doch eben deswegen Mörner (537 ff.) und Sparren (641 ff.). Heerführer waren damals wirklich *Heerführer* und bevorzugten deshalb weithin sichtbare Pferde.

„And there was General Washington  
Upon a snow-white charger.“

spricht der Kurfürst die Anklage ohne Ansehen der Person aus. Trotz des errungenen glänzenden Sieges wegen Übertretung des Gesetzes den Tod. Kaum sind die Worte verklungen, so tritt der Prinz mit den Siegestrophäen auf und überführt sich selber der Tat. Der Kurfürst, der Feldmarschall, die Offiziere stutzen, und als der Prinz sich stolz zur Tat bekannt, ertönt, nach kurzer Pause,<sup>4</sup> der Befehl: „– Nehmt ihm den Degen ab! Er ist gefangen.“ Die Aufregung unter den Offizieren bannt der Kurfürst durch einfaches Nichtbeachten. Kottwitz, der dreimal ein Wort wagt, prallt vor dem knappen: „Was sagst du?“ „Wie beliebt?“ zurück, und spricht die letzten auflehrenden Worte: „Das, beim lebendigen Gott, ist mir zu stark,“ nur noch für sich, ja, er kehrt zum bedingungslosen Gehorsam zurück, als er auf Befehl des Kurfürsten nicht nur die von ihm erbeuteten Fahnen aufhebt, sondern sich auch noch mit den drei vom Prinzen erbeuteten Fahnen belädt. „So daß er nun fünf hat“, sagt Kleist bedeutungsvoll in der Bühnenanweisung (ein Unterstreichen für den Zuschauer oder den Regisseur). Man vergegenwärtige sich das Bild: der Obrist mit fünf Fahnen. Die Lektion, die der Prinz erhält, erstreckt sich auf die gesamte Generalität. Die Offiziere treten vom Prinzen zurück. Nun beachte man den Monolog des Prinzen: „Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen.“ (777-788). Wieder offenbart sich der innere Zwispalt im Prinzen. Er vergreift sich im Bilde, mit dem er sich verteidigen und den Kurfürsten angreifen will. Er muß als Offizier doch wissen, daß Brutus im recht war und gegen die eigenen Söhne doppelt streng sein mußte. So erklingt hier wieder aus dem Unterbewußtsein die Erkenntnis seiner Schuld, wie auch in der Forderung von Edelmut und Liebe, die doch nur der Schuldige nötig haben kann. Er ist die Marionette mit verlagertem Gleichgewicht. Er muß noch einmal vom Baum der Erkenntnis essen, und die heilsame Frucht wird bitter schmecken.

Der dritte Akt setzt nach Verlauf einer kurzen Zeitspanne ein: wohl am Spätnachmittag des folgenden Tages. Das Kriegsgericht hat das Urteil gefällt, der Prinz ist gefangen. Die Bühnenanweisung: „Im Hintergrund zwei Reiter als Wache“ betont augenfällig für den Zuschauer den Ernst der Situation. Hohenzollern, der den Prinzen im Gefängnis aufsucht, um einen letzten Rettungsversuch zu erzwingen, hat eben vom Feldmarschall Dörfling erfahren, daß der Kurfürst sich das Todesurteil zur Unterschrift hat kommen lassen: seine Fürbitte ist gescheitert. Aus dem Stakkatorhythmus der Reden – Verse, drei- und viermal durch die Interpunktion durchbrochen, – aus den immer wiederholten Versicherungen, daß alles gut steht, erklingt unverkennbar die gequälte Unruhe des Prinzen: seine Nerven sind bis zum Zerspringen gespannt. So findet Hohenzollern nur schwer den richtigen Ansatzpunkt; er muß allmählich seinen Plan formen. Es wiederholt sich das Spiel von I, 4. Aber was da leichtes Spiel war, wird hier tragischer Ernst. Will Hohenzollern vom Prinzen das Bekenntnis, wie weit er mit Natalie gekommen, erlangen, so muß er ihn erst erschüttern. Am Anfang der Szene zunächst eine kleine Unklarheit: auf die

<sup>4</sup> Man achte auf die Interpunktion.

Frage des Prinzen: „Nun, des Arrestes bin ich wieder los?“ bricht Hohenzollern „erstaunt“ in die Worte aus: „Gott sei Lob, in der Höh!“ Man achte, wie überall bei Kleist, auf die Interpunktion, die oft rhythmischen Zwecken dient. Nach seiner Unterredung mit Dörfling kann Hohenzollern unmöglich annehmen, daß der Prinz begnadigt ist. Wofür also dankt Hohenzollern Gott? Daß er den Prinzen, der anscheinend den Spruch noch nicht kennt, nicht in fassungsloser Verzweiflung antrifft. Man muß die Bühnenanweisung von 793 mit der von 862 verbinden. Als Hohenzollern da aus des Prinzen Munde hört, daß er den Spruch des Kriegesgerichts schon kennt, da ruft er „erstaunt“ aus: „Du weißt es schon?“ Jetzt kann er sich die anscheinend ruhige Fassung des Prinzen nicht erklären. Schritt für Schritt weiß nun Hohenzollern die Sicherheit des Prinzen zu erschüttern, bis er sich das Geständnis von der Verlobung mit Natalie erzwingt. So stürzt er ihn in die verzweifelte Erkenntnis, daß er bereit ist, um jeden Preis um Gnade zu betteln. Da fällt der erste kleine Lichtstrahl: trotz der eindringlich betonten Bewachung durch zwei Reiter ist der Prinz kein Gefangener: er ist frei zu gehen, wohin er will. Das Erstaunen des Prinzen verstärkt nur den Eindruck auf uns. Da der Kurfürst also dem sittlichem Charakter des Prinzen voll vertraut, kann er noch daran denken, das Urteil vollstrecken zu lassen? Wir wissen es nicht, aber wir müssen Hoffnung schöpfen.

Wichtig ist auch für diese Szene, wie ganz unwillkürlich und unbewußt immer wieder das Schuldgefühl des Prinzen sich äußert. Ich verweise besonders auf die Verse: 827, 848-850, 870-871, 899, 910. (Um mich nicht unnötig zu wiederholen verweise ich auf meinen Aufsatz in der Hohlfeld-Festschrift: University of Wisconsin Studies in Language and Literature, number 22, S. 47-77.) So bereitet Kleist auch hier die sittliche Wiedergeburt des Prinzen vor.

Wir kommen nun zu der vielgeschmähten zweiten Szenengruppe des dritten Aktes. Mir kommt dabei ein Wort Oscar Wildes in den Sinn: „The nineteenth century dislike of realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass.“ Man setze getrost für nineteenth century mankind. Eigentlich äußert sich in diesem Ärger nur, wenn auch ganz ungewollt, hohe Anerkennung von Kleists Kunst: man prallt zurück vor deren unheimlicher Lebensnähe.

Es ist Nacht. Zimmer der Kurfürstin. Natalie ist im Begriff, beim Kurfürsten für den Prinzen um Gnade zu flehen. Beide, sie wie die Kurfürstin, hegen noch einen Schimmer von Hoffnung. Da wird der Prinz angemeldet. Die Kurfürstin verweist ihm sein Kommen und sieht darin eine Vergrößerung seiner Schuld:

„Gefangen seid Ihr, Prinz, und kommt hierher?

Was häuft Ihr neue Schuld zu Eurer alten?“ 967 f.

(Der Kurfürst spielt sein Spiel ganz versteckt: nur der wachthabende Offizier kennt die Ordre!) Die Kurfürstin und Natalie erkennen gleicherweise die Schuld des Prinzen an und hoffen nur noch auf die kurfürstliche Gnade. Natalie, die den Bittgang wagt, erkennt die Heiligkeit des Ge-



setzes an und sieht klar ein, daß auch der Kurfürst dieses nicht willkürlich brechen kann. Damit fällt die Behauptung von Walter Silz: „Not the Prince alone, but every one else, even the Electress, commit the grave error of imputing personal motives to the ruler and considering him open to emotional appeal.“ Nur Hohenzollern spricht einen in dieser Richtung gehenden Verdacht aus und steckt damit den Prinzen an: der Kurfürst wolle den Prinzen opfern, damit die Hand Nataliens für eine politische Ehe mit der schwedischen Krone frei werde. (Wieder ist sehr bezeichnend, daß der Kurfürst das mit keiner Silbe erwähnt.) Fällt damit ein böses Licht auf den Charakter Hohenzollerns? Ich glaube kaum. Aufrichtige warme Freundschaft und menschliches Irren verführen ihn zu diesem Schritt. So wirkt sich auch hier die gebrechliche Welt im Menschen selber aus. Alle diese Charaktere sind unendlich kompliziert, widerspruchsvoll, wie wir Menschen sind. Das gilt auch von Natalie. Selbst wenn die Vernunft keine Hoffnung zuläßt, hofft das Herz doch noch. Da leuchtet noch immer ein unvernünftiger Sonnenstrahl. Will aber jemand daran Anstoß nehmen, daß dieselbe Natalie, die die Heiligkeit des Gesetzes anerkennt, die erschüttert ist ob dem gänzlichen Versagen des Prinzen, die laut aufjubelt, da ihr Held sich wiedergefunden, und die dann doch um jeden Preis sein nacktes Dasein retten will und verlangt, der Prinz solle auf seine Ehre verzichten; die bereit ist, auf seine Liebe zu verzichten, — nun, der wende sich an den Schöpfer selber, der den Menschen, sein merkwürdiges Ebenbild, so geschaffen hat. Auch auf Natalie häuft sich eine Last, unter der sie, genau wie der Prinz, zerbrechen muß. Wie von ihm so gelten auch von ihr ihre eigenen Worte: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!“ Trotz allem aber ist Natalie die idealste Frauengestalt Kleists. Man beachte in dieser Szene ihre letzten Worte an den Prinzen:

„Wenn der Kurfürst des Gesetzes Spruch  
Nicht ändern kann, nicht kann: wohlan! so wirst du  
Dich tapfer ihm, der Tapfere, unterwerfen,  
Und der im Leben tausendmal gesiegt,  
Er wird auch noch im Tod zu siegen wissen!“ (1070 f.)

Sie steht schon auf der Stufe der endgültigen Klarheit, zu der der Prinz sich noch durchdringen muß.

Die Krise in dieser Entwicklung bringt diese fünfte Szene, von je der Stein des Anstoßes. Noch 1914 konnte Theobald Ziegler von der Feigheit des Prinzen sprechen, und der jüngste Interpret Walter Silz spricht von der „disgraceful Todesfurchtszene“. Trotz Hebbel, Ibsen und Strindberg, ja trotz Kleist, Shakespeare und Sophokles will man noch immer reine Idealbilder statt Menschen auf der Bühne sehen. Wir scheuen zurück vor Dichtungen, die rücksichtslos, wie Kleist in seiner *Penthesilea* oder Sophokles in seinem *Ajax*, in unsere menschliche Schwäche hineinleuchten. Zudem ist die Welt seit der griechischen Antike geneigt, den Krieger, zumal den Offizier, als Verkörperung eines abstrakten Tapferkeitsideals darzustellen und zu sehen.

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht“, spricht in Schillers *Braut*

von Messina wohlweislich nicht der leidende Held, sondern der betrachtende Chor. Zu dieser Erkenntnis mag sich der reife Mann aufschwingen und in allen Lagen daran festhalten. Dem Jüngling, dem das Leben noch die erwartungsvolle Pforte zum Glück und zu allen Gütern ist, geht solch hohe Weisheit nur schwer und ausnahmsweise ein. Nun vergegenwärtige man sich die Lage des Prinzen. Nach seinem Sieg stand er auf des Lebens Gipfel. Wie ein buntes Feenreich lag das Leben vor seinem trunkenen Blick: Ruhm, Glück, Liebe – alles ist sein. Nur die Frist einiger, weniger Stunden, und die Hand des Herrschers, dem er alles verdankt, für den er eben sein Leben in die Schanze geschlagen, für den er an Frobens statt freudig den Opfertod gestorben wäre, stürzt ihn hinab in die grause Tiefe: bei Fackellicht sieht er sein Grab ihm entgegengähnen. Da verdrängt die ungestillte Lebensgier für wenige kurze Minuten alles andere. Nur auf wenige kurze Minuten. Man beachte, wie er sich im Verzicht auf Nataliens Liebe überstürzt und wie er sogleich, da er die Brust von solch gefährlichem Zeug befreit, sich von den Knien erhebend Nataliens treue Liebe preist. Ihre mahnenden Worte vollenden die innere Umkehr, und der Prinz, der das Zimmer des Kurfürsten verläßt, hat schon den Weg zu seinem wahren Selbst zurückgefunden. Nur noch ein kleiner Antrieb, und die sittliche Wiedergeburt des Prinzen ist vollendet. Zu seinem Heil hat er seinen vollen Teil vom Baum der Erkenntnis ausgekostet. Die ungeprüfte Klarheit des Blicks, die sich Penthesilea nur im Tode erringt, erringt der Prinz sich im Angesicht des Todes, und darum muß er leben. Wer hier noch glauben kann, daß der Prinz in jeder zukünftigen Prüfung wieder versagen wird, sieht am eigentlichen Sinn dieser Dichtung vorbei. Man vergleiche: Natalie 1386 ff., Kottwitz 1753 ff., Kurfürst 1784 ff., Kottwitz 1825 ff., und die Stellung des gesamten Offizierkorps. Hier spricht sich Kleists eigenes Erleben aus. Der unreife Jüngling hatte im Drang nach Erkenntnis und Ruhm den Dienst des Staates verlassen; der vom Schicksal schwer geprüfte Mann kehrt in den Dienst des Staats zurück und tritt wieder ins Heer ein. Der Selbstmord Kleists widerlegt dies nicht, sondern erhärtet nur diese Deutung. Kleist geht in den Tod, da die königliche Politik seine Rückkehr ins Heer zwecklos und nutzlos machte. Der Prinz von Homburg ist das Idealbild Kleists.

Jedem aufmerksamen Leser muß auffallen, wie wenig der Kurfürst bis zum vierten Akt hervortritt. Ja, während Kleist uns die klarste Einsicht in die seelische Entwicklung des Prinzen, Nataliens, Kottwitzens gewährt, vollziehen sich die Entschlüsse des Kurfürsten nicht nur für die Mitspielenden, sondern auch für uns im Dunkeln. Der Leser muß auf kleine, leis andeutende Züge achten. Was haben wir bis zum vierten Akt vom Kurfürsten erfahren? Wir sehen ihn zuerst im allegorischen Spiel: Spiel und Worte zeigen uns, daß er dem Prinzen wohlgesinnt ist. In der zweiten Szenengruppe sehen wir ihn rein menschlich um Frau und Nichte bemüht. Ganz am Ende des Aktes richtet er als oberster Kriegsherr die eindringliche Warnung an den Prinzen. Erst in der letzten Szenengruppe des zweiten Aktes beherrscht er die Szene: er bestellt den übereilten An-

greifer als des Todes schuldig vor ein Kriegsgericht, und die Versuche der Offiziere zu des Prinzen gunsten prallen vor seiner unerschütterlichen Gelassenheit zurück. Im dritten Akt hören wir, der Versuch Dörflings, für den Prinzen Gnade zu erlangen, ist gescheitert: der Kurfürst hat sich das Urteil zur Unterschrift kommen lassen. (So stellt der Kurfürst Dörflings Gehorsam auf die Probe.) Da ein kleiner Lichtstrahl: auf des Kurfürsten ausdrücklichen Befehl ist des Prinzen Namen als des Siegers von der Kanzel verlesen worden. Dazu ist der Prinz eigentlich kein Gefangener: sein bloßer Wort genügt. Der Kurfürst baut auf den sittlichen Charakter des Prinzen. Aber in der nächsten Szene sehen wir: Natalie und die Kurfürstin hegen nur noch einen leisen Schimmer von Hoffnung. Die Entschlüsse des Herrschers vollziehen sich wie die der Vorsehung außerhalb unseres Sichtbereichs.

Nun der vierte Akt. „Der Kurfürst steht mit Papieren an einem mit Lichtern besetzten Tisch.“ Keine Andeutung, was die Papiere sind, was der Kurfürst erwägt. Wir sehen nur den Fürsten bei der Erfüllung seiner Pflichten. Friedrich Kayssler, der in jüngeren Jahren die Rolle des Prinzen spielte, in reiferen die des Kurfürsten, nimmt an, daß der Kurfürst hinüber zu den Fenstern des Prinzen blickt und dessen Geschick erwägt. Leider läßt sich das aus dem Drama nicht erweisen, und wir tapen im Dunkeln. Nur eine kleine Andeutung: als Natalie ihn auf den Knien anredet, wandelt sich der Herrscher in den gütigen Oheim. Als sie für Vetter Homburg um Gnade fleht, erhebt er sie:

„Mein Töchterchen! Was für ein Wort entfiel dir? —  
Weiß du, was Vetter Homburg jüngst verbrachte?“

Wie mild und gütig ist der Verweis und der Hinweis auf des Prinzen Vergehn! Das ist nicht der oberste Kriegsherr, an dessen Unnahbarkeit jeder Auflehnungsversuch (II, 10) abprallte. Und sofort sehen wir: der Kurfürst baut auf den sittlichen Charakter des Prinzen: er ruft ihn selber zur Entscheidung auf. (1142 ff.). Nun beachte man zweierlei. Erstens: nur zaudernd, voller Scham enthüllt Natalie das vollständige Versagen des Prinzen. Auf eine solche Probe, der kein Mensch gewachsen ist, hätte man selbst diesen Helden nicht stellen dürfen: „Ach! was ist Menschengröße, Menschenruhm!“ Auch sie leidet und schämt sich dieses Zusammenbruchs. Zweitens: beim Anfang ihres Berichts ist der Kurfürst zunächst „betroffen“, dann spricht er „im äußersten Erstaunen“: „Er fleht um Gnade?“ Ein solches Versagen des Prinzen hätte er nicht erwartet. Er spricht „verwirrt“:

„Nun denn, beim Gott des Himmels und der Erde,  
So fasse Mut, mein Kind, so ist er frei!“

Welche Pläne der Kurfürst auch zur Rettung des Prinzen erwogen haben mag, — daß er Anfang dieses Aktes nicht mehr an die Vollziehung dieses Todesurteils denkt, erhellt aus der Stimmung dieser Szene und aus den kleinen Andeutungen, auf die ich vorhin verwies — welche Pläne er auch erwogen hat, nun zwingt ihn die veränderte Sachlage zu handeln. Was

Natalie in ihrem Erstaunen und ihrer Verwirrtheit nicht faßt, wenn sie es auch dumpf ahnt, ist dem Zuschauer aus den Worten des Kurfürsten eindeutig klar:

„Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten,  
Kassier' ich den Artikel: er ist frei! —“ 1185 f.

Das ist kein blindes Aufwallen des Gefühls und kein plötzlicher unmotivierter Umschwung. Der Kurfürst handelt wie Hebbels Herzog Ernst, wie etwa ein Chirurg in einer Krisis, mit klarem Blick. Er kennt seinen Prinzen. Legt er ihm, dem gewissenhaften Offizier, die Entscheidung in die Hände, so gibt es nur eine Möglichkeit: der Prinz wird sich schuldig bekennen. Was er unbewußt, wie der Leser weiß, ja längst getan hat!

Wir wenden uns noch einmal der Schuldfrage zu. Die Schuld des Prinzen ist eine doppelte. Er hat dem obersten Kriegsbefehl, trotz eindringlicher Warnung, zuwider gehandelt *und* — was schwerer wiegt — er weigert sich, diese Schuld anzuerkennen. Und aus Liebe zum Prinzen verwickelt sich die gesamte Generalität, vom Feldmarschall abwärts, in diese zweite schwerere Schuld. Nur, wenn der Prinz rückhaltlos die Heiligkeit des Gesetzes anerkennt, kann der Kurfürst ihn begnadigen. Ja, dies ist unmöglich, so lange die Generalität die Tat des Prinzen verteidigt und so dem obersten Kriegsherrn opponiert. Dieser zweite leichtere Kampf, den der Kurfürst zu führen hat, beginnt in der Schlußszene des zweiten Aktes und wird im fünften Akt zum Hauptthema. Auch das ist ein wichtiger Bestandteil des Dramas. Der Zwiespalt, der sich in der ganzen Generalität auswirkt, tritt am augenfälligsten in Kottwitz in die Erscheinung. Er hat die Bittschrift verfaßt und weigert sich dennoch, sie den andern Regimentern vorzulegen, da man das mit einem übeln Namen taufen könnte (1262). Die bange Ahnung, die Natalie beim Kurfürsten befiehlt, treibt sie zu handeln: sie erläßt den fingierten Befehl, welchen Kottwitz mit seinem Regiment nach Fehrbellin beruft. So kann die Bittschrift in Kottwitzens Beisein sich weiter entfalten. Die Ordre übergibt Natalie dem Grafen Reuß. Mit weiblicher Schnelligkeit ist der Plan sofort entworfen: Graf Reuß begleitet sie zum Prinzen. Wenn nötig, wird er die Ordre Kottwitz überbringen. Als junger Rittmeister geht er leicht in die Falle.

Der die folgende Szenengruppe eröffnende Monolog des Prinzen bereitet uns auf das Kommende vor: er hat die Todesangst überwunden und wird nun als freier Mensch handeln. Natalie erblickt, sobald sie den Inhalt des kurfürstlichen Briefes hört. Und nun, im Angesicht des dem Geliebten drohenden Todes, versagt sie, wie im dritten Akt der Prinz versagte. Sie läßt kein Mittel unversucht, um sein bloßes Dasein zu retten: er soll um des Lebens willen auf seine Ehre verzichten, er soll gegen seine bessere Einsicht handeln. Aber der Prinz, der sich zur Klarheit durchringt, erfüllt nur ihres Herzens eigensten Wunsch. So überwindet auch sie das Dunkel, das auf einige Augenblicke ihrer Seele Klarheit getrübt. Sie jubelt ihm zu:



„Nimm diesen Kuß! – Und bohrten gleich zwölf Kugeln  
Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich,  
Und jauchzt' und weint' und spräche: du gefällst mir!“

So jubelt im fünften Akt auch Kottwitz dem Prinzen zu, wenn auch als alter Militär in kürzeren Worten.

Bedarf das Vorgehen Nataliens noch einer Erklärung? Kann man bei ihr von Insubordination sprechen, da sie als Weib ja gar nicht der militärischen Disziplin untersteht? Wollte die Generalität sie vor ein Kriegsgericht stellen, so würde die Welt lachen wie beim Hauptmann von Köpenick. Dazu ist der Kurfürst viel zu menschlich klug. Man darf bei diesem Drama den Sinn für Humor nicht einschlafen lassen. Kleists Humor hat sich nirgends so souverain ausgewirkt wie in seinem letzten Drama.

Dieser heitere Schluß bereitet uns stimmungsvoll auf den fünften Akt vor. Der Kurfürst kommt halbentkleidet aus seinem Schlafkabinett. Der König in Hemdsärmeln ist wie der Richter ohne Talar und Perücke: von ihm droht keine Gefahr (ich verweise hier zum Vergleich auf Dorfrichter Adam). Das tragische Dunkel lichtet sich immer mehr. Die sittliche Läuterung des Prinzen ist vollendet: nun muß nur noch die Generalität zur unbedingten Anerkennung des Gesetzes geführt werden. Truchß, Hohenzollern und Golz haben sich in des Kurfürsten Schlafkabinett führen lassen, um ihn mit der Nachricht von Kottwitzens Einmarsch zu überumpeln. Aber der Kurfürst ist auch ohne fürstlichen Ornat diesem Versuch gewachsen. Trotzdem sich Hohenzollern durch eine kleine Notlüge (1406) in Widerspruch (1410) verwickelt (was der Kurfürst wohl merkt), entläßt er die drei: sie können aufs Rathaus in die Versammlung gehen. Mit wundervollem Humor erweist sich der Kurfürst als Herr der Lage: er kennt seinen Hans Kottwitz. Warum ob dessen Einmarsch auch nur die Stadt aus dem Schlafe wecken! Und sehr unköniglich, aber sehr menschlich schickt er einen Pagen ab: der soll im Stadthaus ein wenig die Ohren spitzen.

Nun folgt ein zweiter stärkerer Ansturm. Der Feldmarschall dringt unangemeldet mit starken Worten ein: „Rebellion, mein Kurfürst!“ Aber dieser Versuch prallt erst recht ab. Der Kurfürst legt ruhig seinen fürstlichen Schmuck an und erteilt dem Feldmarschall wegen seines etikettewidrigen Eindringens einen Verweis. Dieser muß unverrichteter Weise abziehen:

„Verwünscht! – Er ist jedwedem Pfeil gepanzert.“

Und wieder zwei kleine Hinweise, wie sich des Prinzen Schicksal gestalten wird. Der Kurfürst appelliert dem Feldmarschall gegenüber an den Prinzen: er weiß, was dessen Antwort sein wird. Zudem ist sein Herz, hören wir, bei seinen Offizieren, die den Prinzen begnadigt haben wollen. Da treten zwei Heiducken auf: der eine meldet die Ankunft der Offiziere, der andere bringt einen Brief vom Prinzen. Sofort richtet der Kurfürst an diesen die Frage: „Wer gab ihn dir?“ Die Antwort: „Der Schweizer, der am Tor die Wache hält, dem ihn des Prinzen Jäger eingehändigt!“

verschafft ihm die letzte Gewißheit über den Inhalt des Briefes. Er liest ihn und hat seinen Plan: „Kottwitz und sein Gefolg’ – sie sollen kommen.“ Wie viel sichere Zuversicht spricht sich in der anakoluthischen Form dieses Satzes aus. Auch die Generalität wird mit des Prinzen Hilfe zur unbedingten Anerkennung des Gesetzes zurückkehren. Dieser Eindruck verstärkt sich Schritt für Schritt. In demutvoller Ergebenheit überreicht Kottwitz die Bittschrift: so spricht kein Rebell. Er erschrickt, als ihm aus der Frage des Kurfürsten, wer ihn hierher gerufen, die Ahnung aufdämmert, daß an der empfangenen Ordre etwas nicht ganz richtig ist:

„Bei Gott, mein Fürst und Herr, ich will nicht hoffen,  
Daß dir die Ordre fremd?“

Und als der Kurfürst sich über diese Ordre Klarheit verschafft, stellt er Kottwitzens Gehorsam auf die schärfste Probe: er soll mit seinen zwölf Schwadronen morgen dem Prinzen die letzten Ehren erweisen. Kottwitz erschrickt so, daß er gar nicht sieht, wie grotesk dieser Gedanke (die letzte Steigerung von 810 ff.) ist: zwölf Schwadronen Kavallerie als Ehrengarde für einen standrechtlich erschossenen Offizier! Er ist so geknickt, daß er nicht einmal fassen kann, wie das tröstende Wort, welches der Kurfürst für ihn, den Treuen und Gehorsamen hat, den empfangenen Befehl wieder aufhebt. (1513) Und wieder ertönt aus des Kurfürsten Munde, da er die Bittschrift aufnimmt, das Lob des Prinzen (1516 f.). Als oberster Kriegsherr muß er die Bittschrift, die des Prinzen Tat unbedingt rechtfertigt, ablehnen. Nun greift Kottwitz, „der wunderliche, alte Herr, bald kühn, bald zaghaft“, ganz nach seiner Art ein. Er hat die Bittschrift, die so demutsvoll einsetzt, verfaßt: „Bittschrift, die allerhöchste Gnad’ erfliehend für unsern Führer peinlich angeklagt“. Diesem Tone entsprechend hat er sich auch geweigert, das leiseste zu unternehmen, was gegen die Disziplin verstoßen könnte. Er ist gehorsam selbst in der Auflehnung gegen das Gesetz. So verteidigt er in schwungvoller Rede des Prinzen Tat und merkt in seinem Eifer gar nicht, daß er dessen Verhalten nach der Schlacht unbedingt verurteilt. Gipfelt doch seine Rede im Preisen des Gesetzes, dem er Gehorsam bis in den Tod gelobt (1600-1608. So bereitet uns Kleist auf die Verse 1763 f. vor). Was ist des Kurfürsten Antwort auf diese Rede „des alten wunderlichen Herrn, dessen Wort, mit arglist’ger Redekunst gesetzt, ihn besticht“ (1609 ff.)? Indem er den Prinzen rufen läßt, kann er es sich ersparen, Kottwitz eine erste Einführung in die Elemente der Logik zu geben: zudem wird der Prinz dies viel wirksamer tun. Da packt erregte Unruhe die Offiziere, zumal Kottwitz: alle ahnen die neue Gefahr, da sie über des Prinzen Antwort kaum zweifeln können. Auch sie sind Offiziere.

Der Kurfürst beachtet diese Unruhe nicht: er hat, als geborener Herrscher, die Gabe, nicht alles zu sehen. Er stellt sich an den Tisch – und erblickt eine zweite Zuschrift. Die fängt anders an: „Beweis, daß Kurfürst Friedrich selbst des Prinzen Tat –“. So kommt ein neues verzögern-des Element in die Handlung. Das ist doch dem Kurfürsten zu stark.

Aber bei den Ausführungen Hohenzollerns fällt der Kurfürst in Gedanken. Nicht daß er jetzt erst den Entschluß faßt, den Prinzen zu begnadigen: er sieht nur, wie bei unserer menschlichen Beschaffenheit selbst der kleinste Zufall sich in dieser rätselhaften Welt verhängnisvoll auswirken kann. Aber die Verantwortung dafür trifft nicht ihn, da wäre Hohenzollern ebenso sehr schuldig. Die delphische Weisheit der Offiziere schürft nicht tief genug: die Schuld ist in dem rätselvollen Gefüge dieser gebrechlichen Welt verankert. Wollen wir Menschen darin unser Los erträglich gestalten, so müssen wir, wie Natalie es will, anscheinend Unversöhnliches vereinen:

„Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,  
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.“ (1129 f.)

So tritt neben den Mann das Weib.

Über die versöhnenden Schlußszenen kann ich mich kurz fassen. Das Kommen des Prinzen verzögert sich, da er sich erst den Kirchhof öffnen ließ. So will er seinen Entschluß stärken. Deutet die Frage des Kurfürsten: „Warum?“ vielleicht an, daß das Öffnen des Grabes mehr den Offizieren als dem Prinzen galt? Als der Prinz, da er erscheint, seinen Willen ausspricht, durch seinen freien Tod das Gesetz zu verherrlichen, da packt verzweifelte Unruhe die Offiziere. Aber Kottwitz, der zunächst „betroffen“ ist, handelt ganz im Sinn seiner merkwürdigen Verteidigungsrede. So verdrängt sogleich Bewunderung den Schreck: er spricht „gerührt“, kaum seiner selbst noch Herr:

„Mein Sohn! Mein liebster Freund! Wie nenn' ich dich?  
- - - Laß deine Hand mich küssen!“ (1762 f.)

Mit dem Kurfürsten vollkommen versöhnt kehrt der Prinz ins Gefängnis zurück.

Der doppelte Sieg des Kurfürsten ist so gut wie errungen. Da, während die anderen Offiziere ratlos, erschüttert, bezwungen dastehen, macht Kottwitz, dieser gehorsame Rebell, noch einen letzten Versuch zur Auflehnung. Wider die Hofregel ergreift er das Wort und wendet sich an den Kurfürsten. „Kalt“ spricht er:

„Mein Fürst und Herr, nach dem was vorgefallen,  
Sind wir entlassen?“

Knapp und schroff zwingt ihn der Kurfürst an seinen Platz zurück: die gesamte Generalität ist wieder zur Disziplin zurückgekehrt. Da nun der Prinz und die Generalität „die Schule dieser Tage durchgegangen“ und die Prüfung bestanden, darf der Kurfürst das Todesurteil zerreißen, und das Drama schließt, wie es begonnen. Anfang und Ende klingen wie eine wundervolle Symphonie zusammen.

Nur eine Frage bleibt vielleicht noch übrig: ist nicht der Prinz, der in der Schlußszene in einem wundervollen Monolog die ihn schon umfangende Unsterblichkeit feiert, nicht zu jenseitstrunken, als daß er noch in dies irdische Dasein zurückkehren könnte? Ich wage, auch diese Frage

zu verneinen. Ich verweise auf den Monolog, den der Prinz bei der Rückkehr ins Gefängnis spricht, besonders auf die Schlußverse:

„Nur schade, daß das Auge modert,  
Das diese Herrlichkeit erblicken soll.“ (1293 ff.)

Dann V, 8: als die Offiziere dem Prinzen den Rückweg ins Gefängnis versperren, da bricht wieder der ungestillte Lebensdrang hervor. Er reißt sich los:

„Tyrrannen, wollt ihr  
Hinaus an Ketten mich zum Richtplatz schleifen? —“

Und in der Schlußszene verwandelt sich die Apostrophe an die Unsterblichkeit unversehens in ein Loblied auf die Schönheit dieser Welt. Wie in der ersten Szene die Schönheit der Nacht mit ihrem süßen Wohlgeruch den Schlafwandler in den Garten gelockt, so umfängt die Nacht ihn wieder:

„Ach, wie die Nachtviole lieblich duftet.“

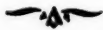
Als Stranz ihm eine Nelke reicht — Natalie hat sie wohl hierhergebracht — da ist jeder Gedanke an den Tod ausgelöscht: Dieses süße Dasein hält ihn wieder umfassen. Glückstrunken spricht er:

„Lieber! — Ich will zu Hause sie in Wasser setzen.“

Den aus seiner Ohnmacht Erwachenden, von Natalie eben gekrönt, umfängt das Leben wie ein holder Traum. Anfang und Ende klingen wunderbar zusammen wie Ruhm und Liebe. Ein geläuterter Prinz kehrt ins Dasein zurück.

Der auf Seite 111 zitierte Aufsatz von Friedrich Kayssler:

„Gedanken zum Prinzen von Homburg“ erschien 1937  
in der Zeitschrift für Deutschkunde. Bd. 51. 113 ff.





# SOME FREQUENCY COUNTS IN GERMAN GRAMMAR

BAYARD QUINCY MORGAN  
Stanford University

The following results have little or no scientific validity, as they are based only on what the statistician calls a "sampling count", and have not a wide enough range. Nevertheless, they seem to the writer of sufficient interest to warrant their publication, throwing light as they do on certain matters that affect the making of beginning texts, especially those which stress the "minimum essentials" of German grammar. I myself find my appetite increasingly whetted for the syntax frequency count in German which is now in preparation under the direction of Bagster-Collins, and which seems all the more imperative since the publication of Keniston's admirable count of Spanish syntax.

## I. Tense Frequencies

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Sum
1	200	3	55	9	37	74	64	56	200	43	200	42	12	190	1185
2	100	200	200	200	200	28	200	200	1	200	112	200	200	420	2461
3	29	1	6	0	7	200	4	11	25	4	42	7	1	72	409
4	1	24	10	15	15	3	27	45	0	12	12	16	15	56	251
5	6	0	2	1	0	3	3	4	2	1	3	1	0	6	32
6	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
7	56	37	32	18	37	82	49	65	34	65	101	22	48	104	750
8	2	0	1	1	2	6	2	2	2	3	2	0	0	3	26
9	4	29	50	12	9	5	1	17	12	27	22	15	15	18	236
10	10	64	54	24	4	11	16	31	48	21	36	24	15	27	385
11	8	0	3	0	6	0	13	8	10	7	7	9	1	31	103
12	5	0	8	0	8	21	1	17	8	1	16	0	0	2	87
13	10	5	3	2	7	16	2	8	13	8	23	6	8	16	125
14	0	0	0	0	0	6	0	17	0	1	2	0	0	0	26
15	12	5	1	4	5	8	1	10	1	2	8	3	6	12	78
16	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	1	0	0	0	3
17	1	1	1	0	0	2	2	1	0	0	4	0	0	0	12
6170															

In this table, the horizontal numbers at the top represent as many modern novellettes, in each of which the tense-count proceeded until the most frequent tense (mostly the preterit, twice the present, once the perfect) had reached 200 occurrences. The vertical figures at the left stand for the following verb-forms: 1, pres. ind.; 2, pret.; 3, perf.; 4, plupf.; 5, fut.; 6, fut. pf.; 7, pres. infin.; 8, past infin.; 9, pres. part.; 10, past part.; 11, inv.; 12, pres. subj. I (Prokosch's classification); 13, pres. subj. II; 14, past subj. I; 15, past subj. II; 16, fut. subj. I; 17, fut. subj. II. The fut. perfect subjunctive did not occur.

At first the count was made beginning with the first page of the story, but later, realizing that pure narrative tends to overweight the preterit, I chose a section that introduced some dialog. It is therefore probable that present, perfect, and imperative should figure a little more prominently; this is clearly indicated by 14, which is an extended count of story number 13, and shows a marked upward leap in those forms.

In modern German fiction, according to this count, present and preterit indicative make up more than half the grand total, and 9 of the 19 forms account for 97 per cent of it. It seems doubtful to me that a more extended count would show markedly different results. There can be no question that the future perfect subjunctive is long since dead; occurrences of this form should be dealt with in the explanatory notes to our second-year readers, and the tense could be safely omitted from first-year books. The same applies to the future perfect indicative, which registered just one occurrence out of some 6000 verb-forms in 13 different stories.

## II. Prepositions

	1	2	3	D		
an	34	36	45	35	in	400
auf	28	26	29	42	mit	196
aus	15	34	5	16	von	173
ausser	1	0	1	1	an	150
bei	8	4	16	11	zu	133
(bis)	1	5	2	5	auf	125
durch	3	12	22	12	über	104
entgegen	0	0	1	2	nach	73
für	19	4	0	8	aus	70
gegen	0	5	4	6	vor	68
gegenüber	1	1	0	1	durch	49
hinter	4	8	8	5	für	31
in	100	100	100	100	unter	26
jenseits	0	2	0	0	hinter	25
mit	47	55	43	51	ohne	25
nach	13	15	27	18	zwischen	17
neben	4	2	1	4	gegen	15
ohne	4	6	10	5	bis	13
seit	1	0	1	0	neben	11
statt	0	0	1	1		
trotz	0	0	1	2		
über	23	49	23	9		
um	10	12	5	3		
unter	6	15	3	2		
von	37	45	46	45		
vor	18	17	11	22		
wegen	2	1	1	0		
wider	0	0	0	0		
zu	31	44	35	23		
zwischen	1	7	5	4		
Sum	405	496	439	431	1471	
Words	6600	5000	4950	4800	20000	

This count was made like the foregoing, a halt being called when *in* reached a frequency of 100. As the four stories examined showed little evidence of important variation, there seemed no point in extending the count. Clearly, *wider* need not be included in our first-year books, and it might be questioned whether we should continue to carry *seit* in the short dative list. On the other hand, perhaps *bis* should be put back, at least in a footnote; though to be sure all these occurrences are strictly adverbial: *bis an*, *bis auf*, *bis zu*, etc.

## III. Conjunctions

	1	2	3	4	4	6		
als	98	17	15	12	48	27	daß	529
als (ob)	0	29	16	12	31	9	wenn	253
als ob	17	2	1	0	0	0	wie	235
bevor	4	1	0	0	0	0	als	217
bis	24	7	6	1	4	3	was	184
da	5	4	6	1	4	0	wo	116
damit	1	4	3	3	2	4	um zu	110
daß	128	49	103	39	98	112	als (ob)	97
denn	11	5	5	2	19	30	weil	89
ehe	2	6	3	1	6	0	denn	72
indem	4	0	1	2	2	0	ob	54
indes(sen)	5	0	2	0	0	0	während	50
je	3	1	0	1	1	1	bis	45
nachdem	3	0	0	1	0	1	sodaß	30
nun	0	0	0	0	8	0	obwohl	24
ob	16	6	14	1	7	10	ohne zu	23
obgleich	2	8	0	0	2	0	als ob	20
obschon	1	0	1	1	0	0	da	20
obwohl	20	0	1	0	0	3	ehe	18
ohne...zu	2	4	4	5	2	6	damit	17
seit (dem)	5	1	0	0	2	2	obgleich	12
so... (auch)	4	4	0	0	1	1	was für	10
sobald	0	0	0	0	1	1	wie wenn	10
sodaß	25	2	1	0	0	2		
solange	0	0	0	1	1	2		
soviel	1	0	0	0	0	1		
soweit	1	0	0	0	0	2		
(an)statt...zu	1	0	0	1	0	1		
um...zu	34	21	16	17	14	8		
während	32	3	2	3	1	9		
wann	0	0	0	0	0	4		
warum	1	0	1	0	4	1		
was	32	32	26	11	52	31		
was für	5	1	4	0	0	0		
weil	53	12	3	2	9	10		
wenn	21	54	31	23	47	77		
wie	71	23	17	26	48	50		
wie wenn	7	0	0	1	0	2		
wo	48	8	20	10	2	18		
woher	1	1	0	0	0	1		
wohin	0	1	0	0	3	1		
weshalb	0	2	0	0	0	1		
wieso	0	1	0	0	1	0		
Sum	687		311	302	177	400	430	2307
Words	12000		22400	12000	7500	21600	23000	98500

Conjunctions, as the above count shows, are both much less frequent than the prepositions, and much more subject to individual variation. The results given in the above table should be regarded as roughly indicative, not as final or conclusive.

## IV. Der and welcher

Suspecting that as a relative pronoun *welcher* is very nearly extinct in modern narrative prose, I read 65 pages in three different stories without finding a single occurrence, whereas the relative *der* and its various forms were used 95 times. It seems safe to recommend that first-year grammars omit all treatment of the relative *welcher*.

## SOME GERMAN CONTRIBUTIONS TO AMERICAN HYMNODY

CLIFFORD L. HORNADAY

New York

Since our earliest knowledge of the Germans they have been known as a people of song. The Roman writer, Tacitus, at the close of the first century gives an account of their songs to their gods and tells of the battle hymns sung, or shouted, with the shield as a sounding-board. Attention is directed to the *leich*, or song, and since those ancient days these people have been singing with the march of the centuries. After the Reformation the lilting folksong has often blended its harmony with the solemn organ peal of hymnal worship, and from a host of writers came a great array of sacred songs. In 1786 a catalogue of German hymns was compiled in five volumes containing 72,733 hymns, and it is estimated that the number has now reached 100,000.<sup>1</sup> There has been no lack of German composers of music. The world has been enriched by sacred music by such composers as Bach, Mendelssohn-Bartholdy, Nägeli, Drese, Reissiger, Handel, Weber, Mozart, Spohr, and many others.

In the earlier years of the American colonization this vast store of hymns and music did not impress itself strongly in the New world. Before 1800 psalmody rather than hymnody characterized the church services of the colonies. As early as 1640 appeared the *Bay Psalm Book or New England Version*, Cambridge, by Stephen Day. In this there were but few hymns. As the years went by, hymn singing grew ever more important in the American services. The productions of English writers and translations from the classics grew into common use with a marked favor for the hymns of Isaac Watts (1674-1748). After 1800 there came a flood of collections of sacred songs, and naturally the great majority of them were exotic. However, from the landing of the German immigrants under F. G. Pastorius at Philadelphia in 1683 and with the subsequent waves of new-comers from Germany and the establishment of printing plants by the Germans in Philadelphia and elsewhere in this country, the great stores of hymns from Germany were increasingly drawn upon for use in the American churches.

One of the earliest borrowings from German sources was that of John Wesley, the founder of Methodism. During his residence in Georgia in 1736 he was busy preparing a collection of church songs embodied in *A collection of Psalms and Hymns*, Charles-Town, Lewis Timothy, 1737, and in his *Hymns and Sacred Poems* which was published in England a year or two later. He had access to *Das Gesang-Buch der Gemeinde in Herrnhut* and to Freylinghausen's *Neues geistreiches Gesang-Buch* (1714).<sup>2</sup> There were included in his collection thirty-three of his own

<sup>1</sup> Collection prepared by Dean G. L. Hardenberg. Cf. John Julian, *Dictionary of Hymnology*, London: Murray, 1907, art. "German Hymnology," p. 412.

<sup>2</sup> Cf. Henry Bett, *The Hymns of Methodism in their Literary Relations*. London: The Epworth Press, 1920, pp. 8-15.



translations from German. Seven of these were from the compositions of Count Nikolaus Zinzendorf (1700-60); four of Paul Gerhardt's (1607-76) hymns were used, and an equal number was taken from the compositions of Johann Angelus Scheffler (1624-77), known as Angelus Silesius. Two hymns of Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739) were translated, and two were taken from Christian F. Richter (1676-1711), and two from Gerhardt Tersteegen (1697-1769). There was one each from Ernst Lange (1650-1727), Joachim Lange (1670-1744), Wolfgang C. Dessler (1660-1722), Johann J. Winckler (1670-1722), Johann A. Rothe (1688-1758), Anna Dober (1713-39), Maria Böhmer (d. 1743?), Gottfried Arnold (1666-1714), Sigmund Gmelin (1679-1707), Ludwig A. Gotter (1661-1735), and August G. Spangenberg (1704-92). In a cento were four hymns, one being by Johann Nitschmann (1712-83), one by Anna Nitschmann (1715-60), and two by Zinzendorf. It is noteworthy that Anna Nitschmann, an influential member of the Herrnhut colony who became Zinzendorf's second wife, wrote two hymns that came into use in America. One was "Mein König, deine Liebe," a translation of which begins, "Thou our exalted first-born brother," and "Ich bin das Würmlein dein," translated by F. W. Foster as "My Savior that I without Thee," No. 450 in the Moravian *Hymn Book* (1789) and No. 580 in the revised version of 1886.

Wesley's translations were sometimes better than the German original. Tersteegen's "Verborgene Gottes-Liebe du" in his translation has become very popular:

Is there a thing beneath the sun,  
That strives with Thee my heart to share?  
Ah, tear it thence and reign alone  
The lord of every motion there.

Gerhardt Tersteegen, a zealous, simple weaver of Mülheim, has several hymns in current use. He lived a celibate and it is said that he wrote with his blood a deed conveying to Jesus his life, heart, and soul. This devotion characterizes his hymn, "Thou hidden Love of God whose height," designated by Emerson as the greatest American hymn. It is No. 227 in the *Hymnal of the Protestant Episcopal Church*, 1st edition 1920, and his hymns in the *American Hymnal* ed. W. J. Dawson, N. Y., Century Co., 1913, are Nos. 239, 318 322 and 356.

The feeling of safety in the supreme intelligence together with honor and obedience before that guiding power are general characteristics of the German hymns. Scheffler's "Du unvergleichlich Gut" in Wesley's rendition recognizes this ordering force of majesty:

High throned on heaven's eternal hill,  
In number weight and measure still,  
Thou sweetly orders all that is.

Likewise the same mystic author (1624-77), a physician in Breslau and a Protestant who went over to the Catholic church in 1653 to become a

priest eight years later, laments his late recognition of the glorified beauty of holiness. His "Ach daß ich dich so spät erkennt, Du hochgelobte Schönheit du," slightly altered becomes

Ah why did I so late Thee know,  
Thee lovelier than the sons of men.

The hymn "Jesu, thy soul renew my own" is from Scheffler's "Die Seele Christi heilige mich," which in turn is a version of the medieval, "Anima Christi sanctifica me," Thanksgiving is the burden of his "Tritt her, o Seel' und dank dem Herrn," No. 70 in the *Deutsches Gesangbuch* published in Philadelphia in 1866.

In America, as well as in other lands, the influence of Martin Luther's (1483-1546) songs of praise, devotion, gentle resignation, and militant strife are still popular. The remark attributed to Coleridge that Luther did as much for the Reformation by his hymns as by his translation of the Bible emphasizes the great reformer's wide range of contributions through the songs that came in varying moods from his pen. He liked to write Psalm versions as „Aus tiefer Not schrei ich zu dir," "Wohl dem, der in Gott's Furcht steht" and the universal "Ein' feste Burg ist unser Gott." This militant hymn, "A mighty fortress is our God," is to be found in practically all the Protestant hymn books.

Luther's "Vom Himmel hoch da komm' ich her" illustrates the German love for seasonal hymns which with special emphasis on Christmas have found ready reception in this country. It has been translated among others by R. Massie, "From highest heaven on joyous wing," and by Catherine Winkworth, "From heaven above I come to bear good news to every home." Perhaps the most popular of these carols is "Stille Nacht, heilige Nacht," given in some hymnals as anonymous. It was composed by Joseph Mohr (1792-1848) for a Christmas celebration in 1818,<sup>3</sup> and is his only hymn in American use. There are several translations beside those of Jane M. Campbell and Rev. John F. Young. From the hymns of the Bohemian Brethren collected in 1566, comes Catherine Winkworth's translation of "Gottes Sohn ist kommen": and the lilting carol of Gerhardt "Fröhlich soll mein Herze springen" is much used, altered from the original nine stanzas. Paul Gerhardt (1607-76) ranks with Germany's best hymnists and his Passion Chorale, translated by H. W. Baker, is one of the most familiar of his hymns. "O Haupt voll Blut und Wunden" has become in J. W. Alexander's translation "O sacred Head now wounded," being a rendition of Bernhard of Clairvaux's "Salve caput cruentatum". In the evening hymns none surpasses Gerhardt's "Nun ruhen alle Wälder" in imagery and lyric beauty. His "Befehl du deine Wege" is known and widely used as "Commit thou all thy griefs" in the rendition of John Wesley. Several other hymns by him are found in American hymnals, and "Wie soll ich dich empfangen" and "Abend und Morgen" were in-

<sup>3</sup> C. S. Nutter and W. F. Tillett, *The Hymns and Hymn Writers of the Church, an Annotated Edition of the Methodist Hymnals*. New York: Eaton J. Mains, 1911, p. 426 and hymn No. 123.

troduced through Mercer's *Psalter and Hymn Book* (1854, and enlarged 1856).

Continuing the Christmas songs we find the early Reformation hymn by Elizabeth Kreuziger, "Herr Christ, der einig' Gottes Sohn," in English, "The only son from heaven, foretold by ancient seers." This writer died in 1535 having been a close friend of Luther's wife, the nun Catherine Bora, before her marriage. Another Christmas hymn is that of Casper Fuger who died about 1617. His "O Christenheit, sei hoch erfreut" through the translation in the *Chorale Book for England* expresses the gladness, appreciation and deep devotion that is sounded in the German "Jesus hymns":

All Christians may rejoice to-day  
For Christ is come to comfort and to save us.

Another valued Christmas song is Caspar Neumann's (1648-1779) "Gottes und Mariens Sohn," translated by Milo Mahan. Johann W. Meinhold's (1797-1851) "O Bethlehem, O Bethlehem, was ist dir geschehen" in the translation of Dr. H. Mills is another well known hymn in common use and is one of the latest Christmas carols borrowed from Germany. These with others bring to us the pulsating joy and hope that give to Christmas in Germany its great importance.

The evening songs by German writers have likewise been a great contribution. These are meditative, or thrill with hope for the coming of new light, or stress the heavenly radiance that no night can dim. One of the earliest is that of Nikolaus Hermann (d. 1561) "Hinunter ist der Sonne Schein," in the translation of Frances E. Cox, "Sunk is the sun's last beam of light." Then we have by Petrus Herbert (d. 1571) "Die Nacht ist kommen" which was taken from the Bohemian Brethren's *Kirchengesang* in the translation of Catherine Winkworth.<sup>4</sup> Contemporary with Gerhardt was Joachim Neander (1610-80), who wrote "Der Tag ist hin," known as the hymn "The day is gone, the sun is fast declining." More than a century later came J. A. Freylinghausen's "Der Tag ist hin," suffused with longing and hope to be "set free from all care and sorrow." In 1779 appeared "Der Mond ist aufgegangen" by Matthias Claudius (1740-1815) translated by Miss Winkworth, "The moon hath risen on high," a companion to the more famous hymn "Nun ruhen alle Wälder." It is No. 322 in the *Ohio Lutheran Hymnal* (1880). These German poets felt the analogy between life and nature phenomena that later became more apparent with German writers generally. The close of day, like life's eventide, means rest, deliverance and peace. This is exemplified in F. G. Klopstock's (1744-1803) "Wenn ich einst von jenem Schlummer . . . aufersteh'," translated by Frances E. Cox:

When that sleep has reached its ending,  
Sleep of death's mysterious night,  
And that morning beam descending  
Bursts upon my wondering sight,

<sup>4</sup> J. F. Young, *Great Hymns of the Church*. New York: Jas. Pott, 1887 p. 10.

Then, when changed I awake, my soul  
Will at length have reached its goal.

The gladness and exuberance in morning songs is like that of German Christmas carols. New life with new sunbeams brings cheer and hope. The early hymn by Martin Opitz (1599-1639), "O Licht aus dem Licht," rendered into English by C. W. Shields, has this holy joy as its theme. Gerhardt's "Abend und Morgen," above mentioned, consisted originally of twelve stanzas and was entitled "Die goldene Sonne," with its "wealth, peace, and gladness, comfort in sadness" in the glory of the sun. J. A. Freylinghausen's call is, "Auf, auf! weil der Tag erschienen," is in translation:

Wake, awake, the welcome day approacheth,  
How with joy our hearts if cherisheth!

Like this is H. J. Buckoll's translation, "Wake, harp and psalter sounding," of the hymn "Erwacht Harf' und Psalter" by Johann A. Cramer (1723-88). Among the many anonymous German compositions is the well-known song translated by Edward Caswell, "When morning gilds the skies, / My heart awakening cries." It is a folk-song breathing forth a paean of praise and devotion.

Contemporary with Gerhardt, Opitz, and Neander were many writers who lived amid the sorrowful scenes of the Thirty Years' War and who have made considerable contributions to American hymnology. Some of these are Johann Heermann (1585-1647), George Weissel (1590-1635), Justus Gersinius (1604-71), Johann M. Altenburg (1584-1640), Friedrich Spee (1591-1635), Martin Rinckart (1586-1647), Johann G. Albinus (1624-79), Luise Henriette, Electress of Brandenburg (1627-67), Ernst C. Homburg (1605-81), Johann Franck (1618-77), Tobias Clausnitzer (1618-84), Heinrich Alberti (1604-88), Georg Neumarck (1621-81), Sigmund Weingärtner (1609-?), and Matthäus Löwenstern (1594-1648). Often their hymns are connected with the tragic events of the war — a connection often missed in the English versions. Thus Löwenstern's "Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde" in the last days of the war declares "Thou canst help when earthly armor faileth" and looks eagerly for peace. Just as the Peace of Westphalia quieted the turmoil, the life of this poet closed. Likewise Altenburg amid trying scenes of devastation wrote under the stress of the battle of Breitenfeld near Leipzig in 1631 "Verzage nicht du Häuflein klein." Many to-day in singing the rendition of Catherine Winkworth, "Fear not, O little flock, the foe / Who madly seeks your overthrow," do not think of the foe on an earthly battle field.<sup>5</sup> Rinckart's "Nun danket alle Gott" was probably inspired by the close of that long, devastating war. With Rinckart the hymn writers Spee, Gerhardt, and Löwenstern have continued to maintain high places in the more recent hymnals.

<sup>5</sup> This hymn is attributed to Gustavus Adolphus in *the Methodist Hymnal*, New York and Cincinnati: The Methodist Book Concern, 1905, hymn No. 445.



During the last half of the Seventeenth Century and the first half of the Eighteenth, in the era of German Pietism, there were many writing in hymnic verse. Among those whose hymns have been translated in this country are: Johann Mentzer (1658-1734), Edmund Neumeister (1671-1756), Sigmund C. Gmelin (1679-1707), Ludwig A. Gotter (1661-1735), Salomon Frank (1669-1725), Wolfgang C. Dressler (1660-1722), Gottfried Arnold (1666-1714), Christian J. Koitsch (1671-1734), Laurentius Laurenti (1660-1724), Michael Müller (1673-1704), Heinrich G. Neuss (1664-1716), Gottfried Neumann (1686-1779), Samuel Rodigast (1649-1708), Benjamin Schmolck (1672-1737), Theodor Schenk (1656-1727), Katherina Amalie Dorothea von Schlegel (1697-?), and Johann F. Zihn (1650-1719). Of these perhaps the most familiar names in modern hymnals are those of Schmolck, Laurenti, and Katherina Schlegel. They express the deep piety and trust and renunciation that surged in Germany for a century after the appearance of P. J. Spener's *Pia Desideria* (1675). One of Charles Wesley's most popular hymns, "O for a thousand tongues to sing / My great Redeemer's praise," placed first in Methodist hymnals, was evidently suggested by Johann Mentzer's "O daß ich tausend Zungen hätte," written about 1704. It was in the collection of Freylinghausen, which was used by John Wesley during his residence in Georgia. Charles Wesley's hymn was published in 1739. Schmolck is represented by more than thirty hymns in the *Deutsches Gesangbuch* for use in America. He wrote about one thousand hymns, two hundred of which are well known in Germany. With others his "Was Gott tut, das ist wohlgetan" and "Liebster Jesu, wir sind hier" in translation are still in common use. Laurenti, a gifted poet, evinces noble lyric simplicity and like other writers of hymns he leans to the use of biblical language. In translation "Ermuntert euch, ihr Frommen," "Ihr armen Sünder kommt zu Haus," "Du wesentliches Wort, von Anfang her gewesen," and "O Mensch, wie ist dein Herz bestellt" with the morning song, "Wach auf, mein Herz, die Nacht ist hin" are among his most commonly used hymns. Katherina Schlegel's "Be still, my soul, the Lord is on thy side," Miss Borthwick's translation, is No. 287 in the Presbyterian *Hymnal*. When these German writers wrote they often stretched their compositions to great proportions; many of the hymns contain more than a dozen stanzas. They looked upon this phase of service seriously, and they reverently devoted themselves to the expression of praise, supplication, confidence, and enduring love in their productions.

Among the German hymnist following in the wake of the pietists in the late Eighteenth Century and the early Nineteenth are: Johann W. Meinhold (1797-1851), Viktor F. Strauss (1809-1899), Johann G. Schonen (1749-1818), Heinrich S. Oswald (1751-1834), Emanuel C. Langbecker (1792-1840), Carl Bernhard Garve (1765-1841), and Karl Johann Philipp Spitta (1801-59). The hymns of the last named are among the most recent German contributions to American hymnody.

In the roster of hymn writers are many whose rôles in the develop-

ment of the German language and literature have not been insignificant. Beside those mentioned above are the following found in our hymnals: Johann Rist (1607-67), Georg Philipp Harsdörffer (1607-58), F. R. von Canitz (1654-99), Christian Fürchtegott Gellert (1715-69), Johann K. Lavater (1741-1801), Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), Andreas Gryphius (1616-64), and the author of the *Messias*, F. G. Klopstock (1724-1803), who contributed several hymns and whose resurrection hymn has already been mentioned. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), is also among those who are German contributors to American hymns. In the *Hymns for the Church of Christ*, Boston, 1853, F. H. Hedge in his supplement translated two extracts from *Faust*. One was the Easter song, "Christ ist erstanden," which was No. 836, and also "Die Sonne tönt nach alter Weise," translated "The sun is still for ever sounding," was used as No. 190. In addition a hymn, No. 853, "Rest is not quitting thy busy career," was attributed to him, but no equivalent has been found in Goethe's works.<sup>6</sup> The evening song in his great drama, "Verlassen hab' ich Feld und Auen," was included as No. 21, "O'er silent field and lovely lawn," in W. J. Fox's *Hymns and Anthems* (1841) and was repeated in American Unitarian collections. Another hymn bearing his name is found in several hymnals to-day under the heading "Mary Magdalene," beginning "Purer yet and purer I would be in mind."<sup>7</sup>

Many translators both in England and America have opened up the rich storehouse of German hymns. Brownlie in writing of these specifically mentions twenty-four English interpreters.<sup>8</sup> One of the outstanding translators was Catherine Winkworth (1829-78) who compiled *Lyra Germanica* from two hundred and forty-four German hymnists. In addition she was the author of the *Chorale Book for England* and *The Christian Singers of Germany*. Another woman indefatigable in turning German hymns into English was Frances Elizabeth Cox (1812-97), who in 1841 published *Sacred Hymns from the German* containing in a second edition fifty-six translations. The late Mrs. E. J. Findlater (Sarah Borthwick, born 1823) and her sister, Jane L. Borthwick (1813-1897), compiled *Hymns from the Land of Luther* (1854-55) in which there are fifty-three renderings by Mrs. Findlater and sixty-one by Miss Borthwick. Many translations were also made by Edward Caswall (1811-78), Charles T. Astley (1825-78), John Wesley (1703-91), Richard Massie (1800-57), Philip Pusey (1799-1855), J. W. Alexander (1804-50), Thomas Carlyle (1795-1881), and Jane M. Campbell (1817-78). James Buckoll (1803-78) compiled *Hymns Translated from the German* (1842), taking sixty-seven of these from Bunsen's *Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesangs- und Gebetbuch*, published in Germany in 1833 and containing 934 hymns. An American, Rev. Henry Mills (1786-1867), of New Jersey, in his *Horae*

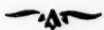
<sup>6</sup> John Julian, *A Dictionary of Hymnology*, London: Murray, 1907. Article "Goethe", p. 441.

<sup>7</sup> Cf. *The American Hymnal*, ed. W. J. Dawson, New York: Century Co., 1919.

<sup>8</sup> John Brownlie, *Hymns and Hymn Writers*, London-New York: Frowde, 1899, p. 75.

*Germanicae, a Version of German Hymns* (1845, enlarged 1858) made available a number of these sacred songs. Rev. E. Cronenwett, a Lutheran pastor of Pennsylvania, translated in 1880 twenty hymns for the *Evangelical Lutheran Hymnal*. The valuable work along this line by Dr. Philip Schaff (1819-93), of Union Theological Seminary, should also receive mention.

Thus in touching but the surface of this rich material one recognizes the great inflow of pious devotion and lyric worship that has come through the years from German sources and like a stream enriched the spiritual life of a new nation. These influences have stamped themselves on the writings of our own hymnists and in the classification of hymns for especial occasions. After the Reformation the "Jesus hymns" became prominent, taking the place of the stress laid in worship upon the Virgin Mother. The American and English writers have followed the Germans in this. The analogy of life and nature as well as the conception of earthly existence as a constant warfare in which "a strong fortress" is the haven of refuge both run like a golden thread through German sacred songs, and these have wide application in American hymnals. The present troubled life is to be endured as a period of preparation for peace and happiness to come hereafter and this also is a characteristic found in German hymns and transmitting itself to this country. Thus Löwenstern yearns amid the conflicts about him for "peace when the world its war is waging," and this has come to be a figure of human beings in their expectancy of deliverance in the beyond. The German hymn contribution reached its greatest period at the beginning of the last quarter of the Eighteenth Century. Those old hymns of supplication, praise, and adoration continue with their incense of devotion as the new century sweeps on, for in recent years few new hymn writers have appeared either in Germany or in America.



## OUR BILINGUAL DICTIONARIES

JOHN F. SULLIVAN

*College of the City of New York*

Did you ever have occasion to look up 'railroad tie', 'freight-train' or 'baby carriage' in the English-German section of a dictionary? Did a student ever hand you a composition in which expressions like 'türkischer Weizen', 'die (Strassen-)Unterführung' or 'der unterirdische Gang' occurred? Unless you had remembered that the British say 'sleeper', 'goods-train' and 'pram', you would seek in vain. And the student who used 'türkischer Weizen' looked up 'corn' and found: I. s. Das Getreide; (pickle, seed) das Korn; Indian —, der türkische Weizen; give a horse a feed of —, einem Pferde Hafer zu fressen geben;<sup>1</sup> while the other student who in a composition on „Verkehrsmittel der Großstadt" wrote about „einen unterirdischen Gang", found just that under 'subway'.

The fact of the matter is that our bilingual dictionaries use, in the main, British English or as the editors of the "Dictionary of American English on Historical Principles" put it '(Eng.)', whereas our students, by their own admission, talk 'United States'. In Germany and France glossaries of American English have been appearing; as early as 1921 a 'lecteur d'américain' was appointed at the University of Paris, Mencken's live and pertinent book has gone into its fourth edition, more and more American authors have been consciously writing 'American' (even some Britishers have tried) and still the new edition of Cassell's 'New German Dictionary', one of the representative bilingual works,<sup>2</sup> has been prepared by an Englishman and only a very few Americanisms have been, grudgingly it would seem, admitted. What has been said of the English of Cassell's holds true, by and large, for other bilingual dictionaries in use in the United States. Cassell's has been used as a basis for this little study because it was revised recently.

While there is no doubt that many of our students do not know how to use a dictionary, the fact remains that there is the other very real difficulty of an 'idiom' which differs considerably from their own. Lest it be supposed that I am exaggerating this difference I would call attention to the fact that Horwill's "Modern American Usage"<sup>3</sup> is a book of some 350 pages with over 500 entries.

There have, of course, been some concessions to American speech in our bilingual dictionaries. Thus one reads: 'railroad' see 'railway' and in an article one occasionally sees: (Amer.). Under 'A' in the new edition of Cassell's I found just two references to Americanisms: 'all aboard' and 'Assembly' (legislative house) and three concessions: 'agate' see Ruby I

<sup>1</sup> Cassell's New German Dictionary — Thoroughly Revised and Enlarged. Funk and Wagnalls Co. New York, 1939.

<sup>2</sup> Of the original edition Prof. Kurath is quoted as having said: Breul's has been by far the best of the handy dictionaries for students right along. — Incidentally, Prof. Kurath's 'right along' is apparently too American to be included.

<sup>3</sup> A Dictionary of Modern American Usage by H. W. Horwill. Oxford, 1935.



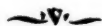
(typ.), assignment (with reference to a reporter) and 'autocar' see 'motor-car' (here the concession is no longer necessary).

As I have just intimated above I examined the entries under 'A' with reference to Horwill's "Modern American Usage" and the "Dictionary of American English". I am sure if I had examined *each* entry under 'A' rather than relying chiefly on Horwill (an Englishman), my list of inadequacies would be much longer. But then, that is a task (job?) for the first American editor.

accountant, certified public	masked as 'chartered accountant'
acclimate	acclimatize
across, put	under 'put over'
administrate	administer
admit to the bar	call to the bar
affiliation, affiliate	lacking in the sense of 'connection' and 'associate'
agent, station	station master
agent, ticket	booking clerk
(Ladies') Aid Society	—
aim + 'to' and infinitive	aim + 'at' and verbal noun
aisle	only with reference to a church: Seitenschiff, Chorgang
man <i>alive!</i>	—
be <i>along</i> (arrive)	—
get <i>along</i> (manage)	—
right <i>along</i>	—
all-around	—
all in (exhausted)	—
all of (fully)	—
all over	—
alley	lacking in its American sense
altar (in sense of 'chancel')	—
alter (geld)	—
alternate (as noun)	—
alumnus	—
amend (as might be applied to the Constitution)	—
angleworm	under 'earthworm'
annex (in sense of a supplementary building, not necessarily attached)	—
ante-bellum	—
anxious seat	—
any (in sense of 'at all', e. g.: didn't mind any)	—
apartment	—
appointee	—
appropriate (funds)	—
apt (likely)	—
ascension	under 'ascent'
aside from	under 'apart from'

ash barrel	as 'ash pan'
assignment (in sense of 'task' or 'school assignment')	—
at, doesn't know where he's at	—
at auction, at retail	by auction, by retail
attorney, district	—
attorney general	—
auditorium (in general sense of 'hall')	—
available (as of a candidate)	—
avenue (in American sense)	—
away off, away back	as 'a long way off'

Even from this somewhat sketchy study of the letter A it seems to me evident that there is a considerable body of American expressions at present not included in our bilingual dictionaries and that under the circumstances the latter ought to be submitted to a revision.



## TAGE UM OSTERN

Von FRIEDRICH HEBBEL

Wie die Knospe hütend,  
daß sie nicht Blume werde,  
liegt's so dumpf und brütend  
über der drängenden Erde.

Wolkenmassen ballten  
sich der Sonne entgegen,  
daß durch tausend Spalten  
dringt der befruchtende Segen.

Glühende Düfte ringeln  
in die Höh' sich munter.  
Flüchtig grüßend züngeln  
streifende Lichter herunter.

Daß nun, still, erfrischend,  
eins zum andern sich finde,  
rühren, alles mischend,  
sich lebendige Winde.

## THE IMPORTANCE OF STUDYING AND KNOWING GERMAN

H. K. POLT

*Western Reserve University*

In recent years there has been considerable discussion on the importance of the study of German in our high schools, colleges, and universities. The purpose of this brief article is to show the significance of the knowledge of German in various branches of the arts and sciences rather than to define the cultural advantages the student may derive from such a study.

In order to obtain the information necessary for evaluating the study of German and a knowledge thereof colleagues in different departments were asked to express their opinion in regard to this subject, especially concerning the importance of knowing German in order to carry on advanced or research work in their respective fields.

A few words may be in place to explain the cause of this inquiry. Every spring Western Reserve University holds "Open House" or "Visiting Day". The Department of German endeavors both to please and inform the visitors on that occasion. Consequently there is a display of beautiful German books, magazines, and posters showing the cultural value of German, and a showing of periodicals and books written in German that are used in the different departments as reference material and required reading material. This latter display is extremely significant and causes an unusual amount of discussion and surprise among the visitors, because of the comments that are typed on pieces of paper and placed with this exhibition. These comments, I am sure, should interest those persons who consider the study of this language of little or no value as a practical subject in our modern curriculum.

The colleagues of the Medical College and allied Departments are very emphatic in evaluating the knowledge of German as may readily be seen by the following statements:

"The knowledge of German is absolutely indispensable in the field of Pathological research, and cannot be stressed too much". Professor Herbert Reichle, Department of Pathology.

"For one who is teaching in our subject it is essential that he be able to read German, if he is to include in his instruction recent advances in the subject, since it is frequently several years before work first appearing in German gets into textbooks printed in English". Professor F. C. Waite, Department of Histology and Embryology.

"I am firmly convinced that knowledge of the German language is absolutely essential to the natural scientist in order to permit him to take full advantage of the large number of scientific articles which are published in that language". Professor Otto Glasser, Director, Department of Biophysics (Cleveland Clinic).

"Obviously no one can hope to pursue investigative work in the field of Biochemistry without a reading knowledge of scientific German". Professor Victor C. Myers, Department of Biochemistry.

The advanced and research work in Biology, Chemistry, and Physics, likewise demands a thorough knowledge of German as the following quotations indicate:

"A knowledge of German is of great importance to the research worker in Biology as in other fields". Professor A. H. Hersh, Department of Biology.

"I cannot think of a field of research, whether it be research in History, research in Chemistry, research in Biology or any other research, in which a *thorough* knowledge of German fails to advance the work or the worker. I find it necessary to do fully half, if not more, of my reading in German". Professor Daniel P. Quiring, Department of Biology.

"No one can take graduate work successfully in Chemistry without a good knowledge of German". Professor O. F. Tower, Department of Chemistry.

"You cannot emphasize too strongly the value of the German language to the student who plans a career in the field of science". Professor H. P. Lankelma, Department of Chemistry.

"Students of advanced Physics and Astronomy must have a reading knowledge of German in order to become acquainted with the contributions published in that language". Professor Harry W. Mountcastle, Department of Physics.

The Departments of the Sciences are without a doubt well represented in expressing opinions on the value of knowing German. From the foregoing it is hardly necessary to mention that teachers in the sciences as well as those of German should call the attention of both students and parents to the importance of studying that language for later research work.

The opinion expressed by the Head of the Department of Mathematics is equally emphatic:

"In doing serious work in Mathematics it is absolutely necessary for a scholar to be able to use the German language easily". Professor W. G. Simon, Department of Mathematics, and Dean of the Faculties of Arts and Sciences.

Likewise the opinions of the colleagues of the Departments of Psychology and of Geography are very positive:

"A technical knowledge of German is necessary for an intelligent understanding of the material (in Psychology) printed". Professor Roland C. Travis, Department of Psychology.

"A reading knowledge of the German language is an essential tool for research in the field of Geology; without it one would be seriously handicapped". Dr. Henry F. Donner, Department of Geology and Geography.



A thorough knowledge of German, however, is also essential in the research work of the various arts. Concerning this fact the Head of the Department of Art states:

"I urge all students who take German studies to use it, not only because of its content, but also to obtain easy practice in reading. For graduate students there is, of course, a well-nigh endless bibliography". Professor Clark D. Lamberton.

In music likewise a knowledge of German is a great asset. We find this fact verified by two members of that Department:

"A knowledge of German is of course indispensable to any advanced work in Music". Professor Arthur W. Quimby.

"It is obvious that a reading knowledge of German is indispensable to the study of Music History and Musicology, particularly on the graduate level. In recent years there have been published many important texts in German representative of the most advanced research in this field". Professor Arthur Shepherd.

A similar opinion is expressed by the Head of the Department of Philosophy:

"There is no question of the first class importance of a knowledge of German in the study of Philosophy". Professor Jared S. Moore, Department of Philosophy.

The student specializing in the Classical or Modern Languages should be told in his first year in college — if not in high school — the importance of studying and knowing German. This has been attested to by several colleagues:

"A thorough knowledge of German is absolutely essential in the advanced study of Classical Philology and Literature". Professor Clarence P. Bill, Department of Classical Languages.

Professor Kenneth Scott of the same Department states:

"German is by far the most important of the modern languages for the Classical scholar. It would be absolutely impossible to do any research in my field without a thorough knowledge of the German language".

We find German also very necessary in the research work of French. Professor B. P. Bourland of the Department of Romance Languages, Graduate School, says:

"For one who intends to go thoroughly into the development of the French language, knowledge of German seems to me to be indispensable".

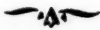
Many essential treatises have also been written by German scholars on English philology and literature. Professor James H. Hanford emphatically states:

"A competent knowledge of the German language has always been considered essential to sound scholarships in English".

Having been more than impressed by the statements of my colleagues I obtained the opinion of Professor John Weske, Department of Aerodynamics of Case School of Applied Science, which would be verified, I am sure, by representatives of the various fields of engineering if approached for their opinion concerning the importance of German. He states:

"A considerable proportion of scientific and engineering research in Aerodynamics and related fields of applied mechanics is published in German. Knowledge of German therefore is valuable, and in some instances essential for graduate work and research in these branches of engineering".

Surely these sincere and honest statements of eminent scholars and representatives in the various fields of research should not only be an incentive to the teachers of German, but should also provide them with a plan for stimulating a new interest in the study of this language.



## BÜCHERBESPRECHUNGEN

### Foundations of Language,

Louis H. Gray, *The MacMillan Company, New York, 1939, Price, \$7.50.*

In four hundred and sixty pages Professor Gray has undertaken to give us an encyclopaedic compendium of linguistics. "It is," he says, "an attempt to answer the problems raised by specialist and layman alike, to summarize the present state of linguistic knowledge, to set forth certain hypotheses which seem not wholly improbable, and to draw boundaries between what is generally accepted, what may fairly be inferred, and what is at present utterly unknown. It is not planned for the technical linguist alone, or merely for students in secondary schools, colleges or universities who may be interested in language, but also for the cultivated public in general who may desire to know something of a phenomenon without which thought itself would be well-nigh impossible." At the same time the book is intended to "give an introduction to Indo-European linguistics as a whole, for which no up-to-date manual in English exists."

The book proceeds from a general survey of language and linguistics and an answer to the question: "What is Language?", to a discussion severally of the topics: "The Physiological Aspect of Language", "The Mental Aspect of Language", "The Social Aspect of Language", and thence to two chapters on Morphology, one each on Syntax and Semantics, a chapter on "Etymology and the Linguistic Method", two chapters on the classification of Languages, and a final survey of the history of the study of language. There is a detailed index of some seventy pages.

Professor Gray has here brought together a vast array of linguistic material. "Words are quoted from some two hundred languages, and forms and grammatical categories are cited from tongues spoken in every part of the globe." The book is indeed the product of a lifelong devotion to the study of language and of an indefatigable industry which commands respect. It should be reviewed either by a polyhistor, or by a group of scholars, each competent in one or more

of the numerous fields concerned. I may venture only a few observations, which may be of interest to readers of the *Monatshefte*.

It seems to me probable that this book will find its principal utility as a handbook for students of Indo-European linguistics. It is by its very nature "hard reading", for its pages fairly bulge with linguistic facts drawn from the four corners of the earth. Most of these facts are inevitably new and strange to any but the thoroughly trained Indo-European specialist. Particularly the first few chapters seem to lack that singleness of purpose which would give them the straight line development so essential to the treatment of a difficult subject. They seem overcrowded, and the reader is further harassed by lapses in diction. I may cite only one case: p. 189 "If the problem of gender be viewed in the light of the principles here set forth, it is seen to have a perfectly valid reason for existence, granting as we must grant if we are to understand its true nature, the premisses and the logic of earlier animistic thought; and its very intricacies and apparent inconsistencies furnish clues of much value in studying the evolution of human thought." Nevertheless, what is set forth is, in the main, generally accepted among linguists, and the reader's patience will be rewarded both by a due increment of knowledge and by a sense of the high sincerity and perhaps unattainably high scholarly ideals of the author.

Specifically within the field of the Germanic Languages, (which, by the way, Professor Gray calls *Teutonic*) most of the material presented comes from the standard hand-books and is correctly used. Short-comings are rather in the nature of omissions, as, for example, the omission p. 188 of Germanic from the list of Indo-European languages cited with respect to their treatment of Gender. There are minor matters to which one might object. One may doubt that it is necessary to assume a different Ablaut grade to explain Notker's *funf* besides the more widely used OHG *finf*, *finf* p. 68. The translation of OHG *holoda ina trubtin* by "Modern German"

*es hobte ihn der Herr* p. 234 is a minor blemish, as is also the consistent use of *es giebt* for *es gibt*. Such things are not really important, save as they point to somewhat less familiarity on the part of their author with Germanics than with most of his other interests. More serious is the mistaken notion p. 138 that the large French element in the English vocabulary is a result of the Norman invasion.

Probably the least satisfactory chapter of the book is that which deals with Phonetics and Phonology. It begins with the unhappy statement, that "Communication by means of speech depends upon the physics of sound, a disturbance of air which starts from some vibrating body, and upon the physics, physiology, and psychology of hearing." (p. 45). This is merely bad diction, as the author would say (p. 286) "more vexatious than serious." But there are more serious difficulties. For instance: it is alleged (p. 50) that English [w] is a bilabial, "made by the action of the lips alone." On the same page, English *can*, *get*, *sing* are cited as examples of velars "pronounced by placing the back part of the tongue against the velum." Better examples would have been: *cool*, *good*, *song*. The statement (p. 52) that uvular [R] is made by "rapidly tapping . . . the uvula against the back part of the tongue" is not designed to aid a novice in learning how this sound is produced. There is the old misapprehension of the process of deglutition (p. 48, note the "howler"), which believes that the epiglottis folds over the glottis. [cf. Gray's *Anatomy*, 22nd. Ed. p. 1133] The tongue is alleged to be "entirely quiescent in the case of the labial vowels [o] and [u] . . ." p. 47. Lenex stops are said to be "formed by weak exhalation of unaspirated voiced plosives." p. 51. Despite defects, however, the main precepts of this chapter are sound and useful to the student who knows enough phonetics to overlook the numerous inaccuracies on the physiological side. The value of these pages to the untrained reader is, obviously, highly questionable. Some of us, perhaps, will be seized with a nostalgic reminiscence of the lucid Paul Passy (*Etude sur les changements phonétiques*, 257) when we read Gray's account of Ablaut "as conditioned by the presence or absence of stress accent," (p. 65), but this again is a matter wherein a difference of opinion is permissible.

Students of Historical Linguistics (linguistique historique) will find much in Professor Gray's book to reward them; students of general Linguistics (linguistique générale) may find the book less to their liking. Professor Gray uses the term "Phoneme" in the sense given it by Daniel Jones, and the term "Phonology" in the old, and honorable, sense of Lautlehre. His points of departure appear to be chiefly Grammont and Meillet. I miss particularly any reference to the work of the Cercle Linguistique de Prague, and the name of its leader, N. S. Trubetzkoy, though the more recent project of Hjelmslev and Uldall receives due notice (p. 446). The Prague concept of Phonology should not have been passed over in silence, whatever one may think of it.

The utility of the book is greatly enhanced by the really good index which has been provided. Yet even here there is one fault which is very disturbing. No index of the various individual words which have been discussed throughout the book is provided and it is next to impossible to locate the discussion of a given moot form. For example, under the rubric *Greek* there is a list of 146 pages on which classical Greek words and phrases have been discussed, but no indication whatever as to which words are on which pages. This procedure seriously impairs the usefulness of the book for purposes of reference.

R-M. S. Heffner

University of Wisconsin.

**Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim, Herbert R. Liedke. Columbia University Germanic Studies, New Series, VI. 1937.**

This study attempts to give Arnim's critical views in connection with general romantic theories under various systematic headings, abstracting from the moods and personal, or other immediate, causes of a criticism. After an introductory review of *Volksgeist* and related matters, one chapter headed *The Romantic Approach*, and one, *Tradition and Character*, the actual subject is approached in *From Science to Literature*, dealing with Arnim's first period. The subject is a beautiful one, and the material is rich and easily accessible through the publications of Steig, Geiger, and others and the excellent bibliography of Mallon. But the author is neither acquainted with the full Arnim literature,



nor with the times in general, and can therefore not give those general Romantic Theories which he is intending. There was one handicap: Considering the amazing figure of Arnim, *einen der herrlichsten Menschen, die Deutschland je hervorgebracht* (Scherer), the tabulation method is dangerous in as much as it forces the author to reduce a vivid and sparkling personal expression of opinions to one-sentence characterizations, if not a mere mentioning of the fact that Arnim had an opinion on such and such a book. If the author had found it necessary or interesting to look up the works reviewed by Arnim, he might still have been able to tell us in brief what A. saw in a book and what he omitted. But here, as everywhere else, the thesis was prematurely finished. It would be impossible to point out all the errors and misconceptions; we restrict ourselves to some, more interesting and generally worth discussing.

One acquainted with the times would know that the attitude toward the church is a specific Prussian problem since 1788. We hear in three places contradictory statements about Arnim's religious views (pp. 26, 29, 48) without receiving a solution, although *The Heidelberg Circle* should again have led the author to consider the issue. Here the conflict with Voß, while it is partly personal, connected, among other things, with the promotion of Boeckh and the non-promotion of the younger Voß, the amiable letter-writer, the friend of Jean Paul, the admirer of Goethe and Schiller (Cp. Herbst, Voß; Hoffmann Boeckh; Creuzer's *Selbstbiographie* in Brockhaus' *Zeitgenossen*, 31, 1822; correspondences of Voß, Zimmer, Cotta, etc.), has as its root, as Creuzer knows, the old rational fanaticism against Cryptocatholicism and the reversal to the church, which is very well described in *Hermann's Leben* by Köchly, and for which one might first refer to Nicolai's *Bibliothek* 1783 ff, Biester's *Berlinische Monatsschrift* 1784 ff, Nicolai's *Reise* 1783 ff, Schwartz, *Monum. Germ. Paed.* LVIII (1925). As F. v. Bezold, *Gesch. d. Rhein. Fr.-Wilb. Univ.* 1920, p. 163 intimates, Arnim was personally not so far from Voß' views. The whole matter becomes very involved through the anti-revolutionary campaign which aligned itself with the altar, bringing patriotism and Protestantism closely together in the new conservatism of the Rankes, Roths (editor of Jacobi and Hamann), Perthes (Claudius!), Schubert, the *Burschenschaft*,

etc. Another groupment which comes in is the Schlegel-Fichte campaign against Nicolai, and the new version of *platte Aufklärung* in the smart Berlin group, whose modernism Brinkmann judged best for what it really was: A generation problem. On the other hand, Fichte goes against Rehberg and the Göttingen conservatism in matters of the revolution, while his *Handelsstaat* is, to the disgust of Schleiermacher, attacked by young Adam Müller (Cf. also his *Vermischte Schriften* I (1812) 324 f). A last outgrowth of these matters are the Voß-Stolberg, and the Jacobi-Schelling as well as the Paulus-Schelling controversies, in most of which Arnim was interested. Out of the disappointed patriotic conservatism also grew an antagonism toward Hegel's satisfaction with the status-quo, as it appears in the history of the Academy and of the university of Berlin, in Arndt's and Savigny's earlier correspondences, and in Schleiermacher's letters and works. He has no view of Hardenberg and the "patriots." None of these things are known to the author, nor is he acquainted with the necessary literature, such as Pertz, Ranke, Savigny, Clausewitz, Lehmann, or even Lenz, *Geschichte der Univ. Berlin*. Consequently we never learn how Arnim, averse to party issues, but by many bonds tied to the patriotic group and obviously strictly partisan in the Voß controversies, comes to have opinions one way or the other. We get an accidental mosaic, not an understanding. To speak of "typical 'Märkischer Junker'" etc., is not enough, especially not after 1813, when Arnim was just as disappointed in Prussia as Grimm and all the others (Cp. *Perthes' Leben* 6th ed. I (1872) 284, Reifferscheid, *Freundesbriefe v. W. u. J. Grimm*, 1878, 206). But not even completeness is attempted in such matters. Arnim's view of Gans, one of the anti-Hegel issues (cf. Steig III, 564), is not mentioned, nor is Arnim's aversion to Jean Paul explained or mentioned, although perhaps the Voß issue might have something to do with it. (As to J. P. see Steig I, 230, and Görres, ed. Schellberg, 2 (1911) 182, neither of which references has impressed the author.) The attitude toward the philosophers, especially Schleiermacher, whom Arnim succeeded as editor, is never developed, (Cp. Wendeler, *Briefwechsel Meusebach-Grimm* 1880, Steig III, 137, 149, Lenz, l.c. I, 514 ff), because the author is here, as in matters of Fichte, ill equipped. Fichte is mainly

seen through the eyes of his opponent, Arnim's collaborator Müller, whereas all the other utterances, especially such an incontestable one as Humboldt's, attest to F.'s popularity (against 138, 149 f). In Arnim's Fichte article is an expression: "*Das französische Verderben war in diesen Vorlesungen häufig berührt worden,*" referring to *Reden an d. d. Nation* in the days of the occupation; while the author renders the idea: "With great courage he stigmatized French corruption in its influence on the German nation" (150). How useless L.'s discussion of A.'s relation to philosophy is appears from such statements as: "Arnim rejects (1799) all mechanistic materialism and adopts as a working hypothesis the principle of a formative force" (33) and, as if to prove that everything is muddled up in the author's own mind, "It shows clearly the transformation which he had undergone. He had started (!) with a materialistic approach and had finally come to realize how helpless and hopeless human reasoning is etc." (48) Here was a beautiful problem for research, as Arnim was a disciple of Kant and a follower of Blumenbach, the father of the theory; the relations to Richter, who did before Volta that which made Volta famous, but who makes on the author a "very mystical and confusing impression" (34), and to Schelling or Schiller are equally poorly treated; an interesting problem, Arnim's writings about the *Farbenlehre* from oral information (Goethe was (1801) in Göttingen for bibliographical work on the book that appeared (1810) long after Arnim's student days), is not even seen as a problem. Schubert, who lived only from Oct. 1806 to March 1809 in Dresden, is called (42) "the Dresden philosopher", and the involuntary display of naiveté is obvious in a passage like this: "Jacobi, a North German philosopher, then resident in Munich" (64). If, in a thesis, much knowledge of the times would not be expected, one should at least demand carefulness in the subject proper. But Arnim's personality is not clear to the author; the rich literature about him and Brentano seems to have been used as little as the material in Berlin; yet the bibliographies of Walzel in the *Jahresberichte* alone would have spared the author some embarrassment. He would at least have read Bode's marvellous work on the *Wunderhorn* and could not have been surprised at Arnim's knowledge of older literature. It is im-

possible to quote every error and mistranslation; but a few should not be omitted. Müller never belonged to the Faculty of Berlin (136); Houwald's fate need not be called sadder than Arnim's (172); as H.'s biography, in front of *Sämtl. Werke I* (1858) 74, shows, this one-time neighbor of Arnim's (Steig III, 505) was just then in a depressed mood. *Divine revelation* is not an appropriate translation of Grimm's ideas (72); the whole issue of *Volksdichtung* is inadequately rendered. Arnim's writings on metrics and classical verse should have been viewed with reference to the Metrics controversies (Schlegel, Boeckh, Voß, Hermann); for his view of Ifflands Rud. Karper's Diss. Würzburg 1914); the books which Arnim reviewed should have been looked up; Arnim would not be credited with ideas which he merely referees or expands, such as in the case of Wagner's novel theory, in the preface to *Wilibalds Ansichten*, where, e.g., not Arnim, but Wagner himself claims descendancy from Goethe (122 f). Goethe's contributions to *Frankfurter Gel. Anzeigen* "have not been identified" (158); we could not agree. The "traditional view" (115) should read "my misconception"; for Biedermann's *Gespräche* (2nd ed. II, 12) would offer Brentano's report against the establishment of such an erroneous view, which is merely a construction of the author's, by means of careless omissions, mistranslations, etc. On pp. 129 f we read: "His writings, with the exception of the 'Morphologische Hefte', lack harmonious unity and betray an irreligious soul; they strive too much for opposition and display. He adds that this lack is also apparent in many of Goethe's followers and has led them astray, particularly in matters of art." The reference is to Steig III, 483, and, strangely enough, on the following page the same passage, quoted from another publication of Steig's, slipped in. The author asks general pardon for his translations; but this goes beyond the permissible. The original has almost the opposite. „Wenn ich so manchen durch ihn irregeleitet sehe, besonders in der Kunst, so vergesse ich darum nicht, wie viele er auf den rechten Weg gebracht hat. Unter allen seinen jetzigen (!) Arbeiten sind mir die Morphologischen Hefte das Liebste, da ist er bei weitem weniger auf Schein und Opposition, da lebt er noch zuweilen im Ganzen, ja es sollte mir nicht schwer werden, das Meiste in seinen Kunstheften

(Steig adds: *den Heften von „Kunst und Altertum“*) aus seiner *Morphologie zu widerlegen, ja hier erscheint sogar zuweilen ein religiöses Gemüt.* What a solicitous loving penetration into Goethe as compared with what the author has Arnim think! This mode of crudely making points is, however, typical, not the exception. Some astounding passages are these: "It must be emphasized at this point that the Heidelberg Romanticists would never have come into such sympathetic contact with Goethe during the years immediately following if Goethe had not abandoned, around 1800, his classical approach to literature in favor of popular poetry and returned to a more genuinely German lyric style." (p. 53) First, Arnim, the Heidelberg Romanticist, was not following cliques and theories; he, like Brentano, knew a great poet, and did not go by the labels of Classicism and Romanticism like a New York student of today; second, Goethe was everything but a theorist in such matters; third, Goethe's new style around 1800 is nonsense. *Zauberlehrling, Schatzgräber* etc. are typical of '97. Or are they not genuinely German lyric style? But the author fits the facts to his preconceived constructions. For again, referring to 1805, we hear: "Just at that time he was neglecting his Greek classical interest. . . . He fully appreciated therefore (!) a romantic publication like the *Wunderhorn*" (112) What a coarse picture of Goethe! Cf. p. 119: "Goethe's coolness and unfriendly attitude toward Arnim and Bettina has been often attributed to a quarrel between their wives (!), in September, 1811. It has, however, an earlier and deeper cause which has been overlooked, viz., a fundamental difference in *Weltanschauung* etc." And, similarly constructive "creative" scholarship on Arnim (117): "In 1809, . . . , Goethe published his modern, most timely novel, *Die Wahlverwandtschaften*. Strange as it may seem, Arnim read this modern psychological novel with great interest." Not strange at all if one knows the novel or Arnim! And so we could go on. "It must be noted, however, that in later editions of the *Kinder- und Hausmärchen* all (!) of Arnim's suggestions found due consideration." (77 f) Three of the four fairy tales to which Arnim mainly objected were kept.

I am sorry that I have nothing to praise in this contribution, which gives to the layman a thoroughly distorted picture

of men and things, and which makes painful reading for one who knows the people and the times. Creuzer wrote in his life, mentioned above: *„Die Kuratoren sollten einen jungen Professor, wenn er sonst fleißig ist, umso mehr loben, je weniger er schreibt.“* We should perhaps not merely blame the authors if books are published before they have matured and grown and deepened; and we have not hesitated in pointing out some fundamental weaknesses, resulting from tabulating superficially, cloaking excerpts with scholarly footnotes, without a real knowledge of the things in question, because only by such jolts do we and our discipline advance. There is no personal animosity involved, but disgust with the system that produces such inane writings, empty of love and depth.

Rice Institute.

—Heinrich Meyer

#### Heinrich Armin Rattermann,

*German-American Author, Poet, and Historian, 1832-1923; by Sister Mary Edmund Spanheimer. The Catholic University of America, Washington, D. C. 1937.*

The author of this doctoral thesis has made a careful and diligent use of unprinted and printed material. The manuscript sources seem to have been collected as fully as possible. The bibliography (p. 144 ff.) likewise seems fairly complete. Thus the author presents in 3 chapters a picture of Rattermann the man, the poet, the German-American historian. Valuable and desirable as biographies of outstanding German-Americans are to pave the way for more comprehensive works than we have so far on German contributions to the building up of the U.S.A. still we should like to submit a few critical remarks on the dissertation in question.

It seems to us that a different arrangement of the subject matter might have avoided frequent overlapping and would have given the picture a more marked contour. In addition this would have served to fit Rattermann better into his space and time. The effort, occasionally almost desperate, to determine Rattermann's rank as a poet would have been unnecessary if the author had more clearly pointed out that Rattermann belonged to a generation of Germans among whom writing verses was an activity just as sport, e.g., is for us today. But this did not mean that all of them were poets and Rattermann certainly was none, even though he himself attached great value

to his productions in rhyme and rhythm, unfortunately more than to those in the historical field.

Here lies Rattermann's lasting merit. All the more we should have preferred more of an independent interpretation of what Rattermann actually collected and wrote than a catalogue of appraisals by other scholars and an enumeration of the contents of the "Pionier", the "Deutsch-Amerikanisches Magazin", and the "Biographikon". Such an interpretation could have shown Rattermann's personal limitations (of which, to be sure, he was himself aware to a certain extent, cf. p. 109), on the other hand also the mentality of part of the German element in this country in the second half of the 19th century.

Nevertheless, these objections are not meant to lessen our gratitude for a book which is written with such genuine enthusiasm and appreciation of the needs of German-American research.

—Edith G. H. Lenel

Bryn Mawr and Swarthmore Colleges.

#### Otto Ludwig / Ein deutsches Dichtersleben,

Wilhelm Greiner. Hermann Böblaus Nachfolger. Weimar 1938. IV + 196 pp. Paper, RM. 3.60. Bound, RM. 4.80.

In 1903 Wilhelm Greiner presented a doctoral dissertation at Jena entitled: *Otto Ludwigs Erstlingsnovellen und ihr Verhältnis zu Ludwig Tieck*. His second Ludwig study, *Otto Ludwig als Thüringer*, appeared in 1913. The present monograph represents another milestone in Greiner's interpretation of Thuringian literature during the past thirty-five years. He has given us the benefit of all his discoveries as a Ludwig scholar.

While not claiming to have exhausted the subject, he has nevertheless accomplished his purpose: to give a survey and characterization of the life and writings of Otto Ludwig, the Thuringian and German, the struggling human being. Greiner has spared us all the minute details which are readily accessible in older Ludwig biographies.

The modern tendency may be noted in the subtitle when compared with that of Adolf Stern: *Otto Ludwig / Ein Dichtersleben* (1906). Greiner inserts the word *deutsches*, thereby clearly stating in what field his principal innovation is to be found. He argues that only because Lud-

wig remained firmly rooted in his Thuringian soil, was it possible for him to become a German in the national sense.

Of Ludwig's home and youth the author mentions especially the love of nature and his escape from overpowering reality to the soul ("Flucht in die Burgveste der Seele"). Ludwig was intensely devoted to music and idolized Mozart. Nature and art provided more and more his refuge and comfort. For "Jung Deutschland" he expressed nothing but contempt. "Wahrheit ging mir stets über Schönheit." His characters did not remain abstract ideas, but assumed definite physical form. Greiner venerates Ludwig beyond measure: "Es gibt keinen Dichter, der unerschrockener, männlicher, kraftvoller, deutscher gedacht hätte—". In the course of his thorough treatment of the *Erbförster*, Greiner says: "—kräftiger weht der Geist des deutschen Waldes in keinem deutschen Drama als in diesem Stück—". He mentions what he considers Ludwig's chief claim to immortality: selection of powerful subject-matter from his home; portrayal of genuinely German people; turn from men to *the man*. Ludwig's Shakespeare studies prepared the way for the study of the drama in general: the drama, to be real, must be national, therefore the Greek cannot serve as a model; and he further takes those to task who believe, "daß wir endlich auf den Einfall geraten könnten, in unserm Drama ein Ragout von dem Schmaus aller Zeiten, Nationen und Gattungen chemisch zusammenzubrauen."

At one point the author writes: "—was Ludwig vollendete, ist groß, was er plante, begann und gekonnt hätte, ist gigantisch." Yet while Greiner frequently treats Ludwig as though he had reached the very highest standards at all times, he often reflects upon what might have been instead of what was. In his conclusion Greiner states various reasons why Ludwig produced less than might have been expected of him. The biographer attaches considerable significance to the political interpretation of past events, but here again the fault is less his than that of the times. It is most unfortunate that Greiner has not appended a bibliography of any sort; the more important Ludwig literature might well have been included.

—Walter J. Mueller

Cornell University.